أفكار

افتتاحيــــة

في عرين اللغة العربية

يقول الدكتور نهاد الموسى في كتابه «اللغة العربية في العصر الحديث: قيم الثبوت وقوى التحول»: «يمثّل «النقاء اللغوي « – وهو مثال غير متاح بمعناه الخالص – هاجساً للناطقين باللغة. كان مطلب النقاء مرجع علماء العربية عندما تَصَدَّروا لوصفها، فإنهم تَحَرَّوا أن يأخذوها عمن خلصت ألسنتهم من تأثير الاختلاط بالأمم الأخرى».

اللافت للنظر تلك الأسماء التجارية، التي تطالعنا في واجهات المحلات التجارية، ممّا يدفعنا للتأمل بتلك الأسماء، ولا يقف الأمر عند التأمل، بل يدفعك إلى الاستغراب، من هذا التغريب اللغوي، وأحياناً إلى الاستهجان، خاصة إذا كنتَ ممّن يهتمون باللغة العربية في نطقها وكتابتها، ونظامها وبنائها.

وإذا حاولت رصد تلك الأسماء، تجدُ أنّها لا تمتّ إلى اللغة العربية في شيء، بل هي أسماء دخيلة على اللغة العربية من لغات أجنبية مختلفة، وعلى الأخصّ اللغة الإنجليزية، باعتبارها اللغة الرسمية الأولى في العالم، ومن هذه الأمثلة، لا على سبيل المثال لا الحصر: ستي مول، كارفور، سي تاون، سيفوي، مختار مول، مخابز برديس، كافي شوب، سوبر ماركت، موبايلكم، فاست لينك، همبرجر كنك، دجاج كنتاكي، بيتزا هت، تشيزي بايتس...

أصبح التحوّل نحو اللفظ التجاري الأجنبي نوعاً من أنواع الدعاية التجارية القابلة للربح والخسارة، فاستخدام مثل هذه الألفاظ وغيرها، يدفعُ المتسوقين

للالتفات إلى الإعلان التجاري أكثر من اللفظ التجارية العربي، وهذا ما بدا لافتاً للنظر في السنوات العشر الأخيرة، عندما ظهرت «العولمة» المرتبطة بـ «الأمركة»، ويرى الدكتور نهاد الموسى في كتابه «اللغة العربية في العصر الحديث»: إنّ العولمة « قد هيأت للإنجليزية أن تنتشر وتشيع بمعجم مشترك يشبه أن يكون كونياً؛ معجم نجده في العربية كما نجده في كثير من اللغات الأوربية والآسيوية والإفريقية».

وهذا التحوّل نحو اللغة الأجنبية وكتابتها بالحروف العربية، تحولاً يحمل من المخاطر ما لا يبينُ على المدى القريب، وإنما يتسلل إلى تفاصيل الحياة العربية، ويغيّر في لغة جيلٍ، بل قد يمتدّ لأجيال لاحقة، فتحدثُ ثنائية اللغة كتابة ونطقاً، وقد تحدث ثنائيات بفعل مدى تأثير اللغات الأخرى على اللغة العربية، وكلّ هذا مرتبط باللغة المتفوقة، وإحساسنا بعقدة النقص أمام الآخر، فيؤدّي إلى استلاب الهوية.

علمتُ أنّه لا يجوز تسجيل العلامات التجارية في الرخص المهنية في السجلات التجارية في وزارة الصناعة والتجارة إلاّ بأسماء عربية، وهذا ما نصّت عليه الأنظمة والقوانين، وهذا ما يُلزم أرباب المهن، لكن الذي يحدث لا يلتزم الأغلبية بذلك، ولا تفعل الأنظمة والقوانين اتجاه المخالفين فعلها، فيحدثُ تغريب (بالغين) للغة العربية من لغات أجنبية.

هذا تشخيص لظاهرة لغوية، في تهجين المصطلح الأجنبي، وقد تلتقي مع ظواهر أخرى كثيرة شائعة في الحياة اليومية العربية.

◄ رئيس التحرير

أطروحة الإصلاح الديني في الفكر الليبرالي العربي المعاصر

د. عبد الوهاب شعلان

مقدمة:

تنحو هذه المقاربة الفكرية إلى محاولة فهم أطروحة الإصلاح الديني بوصفها إحدى أهم أطروحات الفكر العربي المعاصر، والأكثر إثارة للجدل في الأوساط النخبوية والشعبية على حد سواء. فمما لاشك فيه أن موضوع الإصلاح شكل أساس الفكر العربي منذ عصر النهضة إلى أيامنا هذه. ولكن اللافت في هذا السياق، هو تنامي الدعوة إلى إصلاح جذري وثورة فكرية تعيد قراءة وفهم النصوص الدينية التأسيسية بما ينسجم وفتوحات الحداثة بل وما بعد الحداثة.

لم تكن مسألة تحديث النص الديني أو بالأحرى تحديث مناهج فهمه وتأويله غائبة في كتابات المفكرين والمصلحين الأوائل منذ فجر النهضة، فقد كانت اجتهادات محمد عبده متقدمة في عصره، بل مثيرة للنخبة التقليدية. كما أن محاولات أخرى سارت على المنهج نفسه، ولاقت أصداء مختلفة، تتراوح بين الرفض والتحفظ والتوجس، كتلك الأفكار التي أطلقها علي عبد الرزاق وقاسم أمين في مصر والطاهر الحداد في تونس...

بيد أن أصداء الدعوة إلى التحديث في مجال الخطاب الديني أخذت منعرجا آخر مع ما يمكن أن نسميه تيار الليبرالية العربية الجديدة، وهو - في عمومه - ينزع إلى فرض نموذج معياري للحداثة والتجديد، أقصد بذلك معيار التنوير الأوروبي بإشكالياته المختلفة وأسئلته التي أفرزتها معطياته الثقافية والتاريخية. والحقيقة أن الليبراليين العرب الجدد لا يستوون في هذا المنهج، بل هم يتفاوتون من حيث الحماسة لهذه المرجعية، ومن حيث التعاطي الفكري مع قضاياها في علاقتها بالمجال الثقافي الإسلامي. إن تميز هذه الدعوة في الخطاب الليبرالي العربي الجديد هو ما دفعنا إلى إعادة فهمها وقراءاتها، وربما استشراف مصائرها وآفاقها المستقبلية.

وتأسيسا على ذلك فإن اختيارنا هذا الخطاب يستند إلى طغيان هذه الأطروحة المركزية، بخلاف الخطابات الأخرى، اليسارية والقومية والإصلاحية التقليدية. لذلك نرى أن العودة إلى تشكلات هذا التيار وبعض مقولاته وتناقضاته ومآزقه الفكرية والتاريخية، يمكن أن يكون أرضية معرفية ملائمة لمقاربة مسألة الإصلاح الديني.

أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة محمد الشريف مساعدية -سوق أهراس- الجزائر.



محمد عبده

أ- الليبرالية العربية : مقولات وتناقضات

تشير كثير من الدراسات الفكرية والتاريخية إلى «الحقبة الليبرالية» والتيار الليبرالي والفكر الليبرالي العربي وغيرها من الاصطلاحات. وبعيدا عن الجدل القائم حول مشروعية هذا الوصف في الثقافة العربية الحديثة – باعتباره وصفا لا يستقيم إذا أخذنا بالاعتبار روح الليبرالية الغربية، وتشكلها في مجال ثقافي خاص وضمن إكراهات تاريخية معينة – إذا تجاوزنا كل ذلك – لأن الأمر ينطبق على أغلب الأفكار والتيارات الأخرى مثل: العلمانية والديمقراطية والحداثة...– ، فإننا نفهم الليبرالية العربية انطلاقاً من حضور جملة من الأفكار والمنطلقات والرؤى المؤسسة على قيم الحرية والاختلاف والتعدد وسيادة القانون والتقدم... وهي في اعتقادنا القيم المحورية في الفكر الليبرالي الغربي نفسه، كما نجدها عند كبار مفكريه وفلاسفته أمثال روسو وفولتير وديدرو وغيرهم من أعمدة الفكر الحر.

والحقيقة أن النزعة الليبرالية الغربية لم تكن سوى نتاج طبيعي لتلك التحولات الكبرى التي عصفت بأوروبا منذ فجر النهضة وحتى عصر الإصلاح الديني مع لوثر وكالفن خصوصاً، مروراً بعصر التنوير والعقلانية وحتى سيادة الرأسمالية. إن التفكير الحر، ومركزية الإنسان، والدعوة إلى مناهضة القوى المعيقة للإنسان والتقدم، والإيمان بالمبادرة البشرية وروح المغامرة والاكتشاف، هو ما شكل أساس الفكر الليبرالي، ومن ثم فهو وليد طبيعي لمجتمع متحول ووعي جديد، أحدث قطيعته الشاملة مع العالم القديم ومرتكزاته اللاهوتية والإقطاعية.

لقد انتهت الأفكار الليبرالية إلى أقصى تطورها مع تصاعد النظام الرأسمالي بوصفه الوعاء السوسيولوجي لهذا التحول الثقافي، ودفعت بهذه الأفكار طبقة بورجوازية متنامية أخذت تبحث عما يبرر صعودها وثورتها الاجتماعية، فوجدت ذلك في نظرية الحقوق والحريات الطبيعية والعقد الاجتماعي ومبدأ المنفعة، وكان القرن السابع عشر (قرن المدرسة النفعية البنثامية وانتصار البورجوازية في انجلترا) والقرن الثامن عشر (عصر الاستنارة) هما قرني تكريس المذهب الفردي والفلسفة الليبرالية » (1). إذا اجتهدنا في البحث عما يماثل هذا التحول التاريخي الخطير في أوروبا داخل السياق الإسلامي، فإننا لا نظفر بشيء ذي بال، ونقع مرة أخرى في مأزق التبرير والإسقاط والمقارنة المتعسفة. سوف نتحايل لتبرير وجود طبقة بورجوازية عربية تناضل من أجل الحرية والقطيعة مع الماضي، وسوف نجهد أنفسنا لتلمس معالم فضاء سوسيو ثقافي عربي مهيئ لتقبل الأفكار الثورية في مجالات المجتمع والدين ، وننتهي بذلك إلى بروز هذا التيار الليبرالي حامل لواء التجديد والحداثة . أعتقد أن هذا المسلك محفوف بكثير من المخاطر والانزلاقات، ولذلك فإننا سنتمثل هذا الخطاب الليبرالي من خلال تجارب فكرية استندت إلى فكرة الحرية في تمظهراتها المختلفة.

ضمن هذا الإطار يمكننا الحديث عن موجة ليبرالية بدأت تتشكل نواتها الأولى منذ بدايات النهضة، أرسى أسسها الطهطاوي المعجب بالنموذج الليبرالي الفرنسي، والأفغاني المناضل من أجل الحرية ومقارعة الشمولية، ومحمد عبده الذي حاول تثوير الفكر الديني الإسلامي، منفتحاً على تجارب أوروبية، ولطفي السيد الذي كان أكثر تحمسا للعقلانية والأفكار الليبرالية بشكل عام، وخير الدين التونسي المولع بأسس التمدن الأوروبي ولاسيما نماذج الحكم الديمقراطي فيه. وقد وصفه هشام جعيط بأنه «كان ليبراليا بمفهوم القرن الثامن عشر » (2)، نظراً لدعواته المستمرة إلى توسل تجارب الغرب في الدستور والبرلمان والعقد الاجتماعي وغيره مما حواه كتابه الهام «أقوم المسالك».

وقد كان إسهام المفكرين المسحيين العرب في غاية الأهمية، فليس خافياً تأثير كل من فرح أنطون الذي جاهد في سبيل تكريس العقلانية الرشدية وإعادة الاعتبار للاعتزال والموقف الفلسفي في المجال العربي، وما أثاره شبلي شميل بدعوته إلى الداروينية ونقد الفكر الديني التقليدي، فقد «كان كلاهما يطبعان السجال بالعقلنة والثقافية بكل وضوح، فدشنا بذلك التيار العقلاني في حركة النهضة » (3)، دون أن نتجاوز علما آخر في هذا الشأن وهو فرانسيس المراش الذي تعد روايته «غابة الحق » كتابة فارقة ومتميزة داخل النسق الثقافي لعصر النهضة، إلى غير ذلك من الرواد التنويريين المؤسسين الذين بدت آثارهم الفكرية واضحة في كتابات طه حسين وسلامة موسى ومحمد حسين هيكل وعلي عبد الرزاق، وصولاً إلى المفكرين الجدد على شاكلة أركون ونصر أبو زيد وهشام جعيط وفؤاد زكريا...

إننا نتحدث عن تيار ليبرالي عربي من منطلق طغيان مفاهيم الحرية والحقوق الفردية والحداثة والتنوير والعقلانية، وعلى هذا الأساس جمعنا بين محمد عبده الذي يحشر عادة في خانة المصلحين، وفرح أنطون الذي يقدم على أنه أحد أعمدة العقلانية والعلمانية في السياق العربي. ولنا أن نتذكر السجال الفكري الخصب الذي دار بين عبده وأنطون، وكان منارة تنويرية ساطعة. إن أكثر الأفكار التحررية جرأة نشأت في أوساط دينية إصلاحية كما هو الشأن عند محمد عبده أو الطاهر الحداد في تونس الذي «رأى أن المجتمعات الإسلامية تحتاج إلى بركان هائل بمعنى ثورة دينية وإصلاحا عميقا وليس فقط مجرد ترميم ، كما يريد بعض الشيوخ آنذاك »(4). وكتابه « امرأتنا في الشريعة والمجتمع »شكل تحولاً خطيراً في تلقي الفكر الليبرالي التحرري الذي أخذ يتسرب إلى معاقل المؤسسات الدينية الأكثر انغلاقاً وتحصنا مثل الأزهر والزيتونة .

لقد كان المصلحون التنويريون أحد أهم ممثلي هذا التيار التحديثي. وكغيره من تيارات الفكر العربي الوافدة، واجهت الليبرالية العربية مآزق وتناقضات كثيرة، لعل أهمها عدم توفر الوعاء الاجتماعي الطبيعي الذي من شأنه أن يسند أطروحاتها التحررية، فبفعل طغيان البنى التقليدية المؤسسة على العشيرة والقبيلة والطائفة والمذهب من ناحية، وعدم تبلور طبقة بورجوازية مستقلة من ناحية أخرى(5) كل ذلك أضعف تأثير هذه الأفكار وحد من انتشارها، بل واجهت – في كثير من الأحيان – موجات الرفض والاتهام بالغزو الفكري والتغريب... إن الأفكار تحملها قوى اجتماعية من شأنها أن تهيئ المجال لتقبلها ورواجها، وعندما تتوقف عن حدود النخبوية تتراجع بالضرورة. ومما يلفت الانتباه أيضا أن الليبرالية تحولت لدى كثير من دعاتها إلى عقيدة منتهية ، ومن ثم فقدت روح القابلية للتحول والتجدد المستمرين، بل أكثر من ذلك تحولت إلى نقيض القيم التي تأسست عليها. لذلك



رفاعة الطهطاوي

سعت بعض الكتابات الفكرية إلى البرهان على نقد وتفكيك هذا الخطاب بغية إظهار تناقضاته ومأزقه الأبستيمولوجية وتعثراته التاريخية. وإذا كانت أعمال علي حرب ساطعة في هذا المجال، فقد دشن التنويريون النهضويون هذا العمل النقدي كما فعل المراش الذي حاول الكشف عن الوجه الوحشي لليبرالية أو ما سماه «التمدن المتوحش»(6).

وبالعودة إلى المأزق الأساس الذي وقعت فيه الليبرالية العربية وهو فقدان المجال السوسيو ثقافي الطبيعي الذي يمكن أن تنمو فيه أفكارها الثورية، نجد هشام جعيط يؤكد على هذا الأمر، إذ يعدد مظاهر أزمة هذا الفكر في: السلطة التعسفية، وديماغوجية الدعوة القومية المؤسسة على تقديس الزعامة، وعدم اندماج البورجوازية الصاعدة في مجتمع ذي نمط إقطاعي، إضافة إلى الطابع السطحي والنخبوي للتحديث(7).

لم تعثر الليبرالية العربية عن وعائها السوسيولوجي بفعل هشاشة الطبقة البورجوازية وشيوع الأنماط والبنى العتيقة وما رافق ذلك من أشكال الشمولية والانغلاق، وهو قطعاً ما لا يشجع تنامي الأفكار الحرة.

لقد ركز علي حرب في نقده الفكر الليبرالي على نخبويته وتحوله إلى عقيدة دوغمائية أشبه بالأصولية، وأضاف هشام جعيط إلى ذلك النزعة السطحية التي تهيمن على كثير من الليبراليين العرب، فهم يراهنون على العقلانية، ولكن «العقل الذي كانوا يبشرون به كان عقلاً مبسطاً، فيما كان ينبغي الاستعانة بعقل متفهم، شمولي ومتعالي، يستطيع استيعاب الانفعالي، واستقبال التراثي، وتجسيد روح الشعب»(8). إننا نستدعي – في هذا المقام – كتابات طغى عليها الانبهار بنموذج خاص في التحديث، فانبرت – في عجالة منها – إلى التبشير بقيم هذا النموذج وكأنها وصفة سحرية لعلاج مجتمع شرقي خارج التاريخ. لقد كانت بعض أطروحات فرح أنطون، وكتاب «مستقبل الثقافة في مصر»، وكثير من أعمال سلامة موسى تشي بالكثير من هذه الروح اللاتاريخية في قراءة التاريخ وصيرورة الأمم والمجتمعات عندما تغدو الليبرالية إيديولوجيا نضالية وتتحول إلى إحدى مرتكزات التميز الثقافي والاجتماعي تستحيل بالضرورة إلى أداة تكريس الوصاية وممارسة التعالي النخبوي، ومن ثم تفقد مبررات قبولها. إن أساس فاعلية الأفكار يكمن في الوعي بأنها لا تستورد وتسوق وأنها تتشكل في إطار المساءلة المستمرة والنقد المتواصل.

إن كثيراً من التجارب الفكرية الغربية تعرضت إلى موجات من النقد والمراجعة، فالحداثة والعقلانية والتنوير كانت كلها مجالاً للنقد من قبل مدرسة فرانكفورت الألمانية التي أدانت توحش العقلانية وتحولها إلى نقيضها، وأضحى فكر الأنوار عند رواد هذه المدرسة وبعض مفكري ما بعد

الكولونيالية خاصة تودوروف T. Todorov ينطوي على كثير من التناقضات في الخطاب، إذ بقدر ما أعلى التنويريون من العقل والحرية والتسامح روجوا أيضا للتعصب والمركزية الغربية وبرروا الكولونيالية(9). وهكذا قام الفكر الغربي أساسا على نقد مسلماته ودحض منطلقاته وتفكيك مبادئه العقلية، وهو ما يؤكد أن الحداثة مسار تاريخي، ينطوي على كل التناقضات، وأنها مدينة في فاعليتها إلى هذا العقل الذي يراجع باستمرار.

II-الليبراليون العرب المعاصرون والإصلاح الديني:

بقدر ما كانت مسألة الإصلاح الديني أطروحة محورية لدى المفكرين الليبراليين الجدد، فإن التعاطي معها أخذ أوجها متعددة وآفاقا مختلفة، فمن داع إلى ثورة إصلاحية دينية تضاهي الثورة التنويرية الأوروبية (أركون و هاشم صالح) إلى مناد بضرورة تنزيل النص الديني في مجالاته الثقافية والاجتماعية (نصر أبو زيد)، وثالث يلح على الإصلاح اقتداء بالتجربة الغربية ولكن بمراعاة الخصوصية الثقافية الإسلامية (هشام جعيط)، في حين يصر آخرون على أن المنطلق الأجدى يمكن في نقد الايدولوجيا الليبرالية وتفكيك مقولاتها وتناقضات خطابها، ومنها مقولة الإصلاح في حد ذاتها (علي حرب).

1- الإصلاح الديني والثورة التنويرية:

لاقت مقولة الإصلاح الديني اهتماما خاصا عند محمد أركون إلى درجة أن هاشم صالح عده لوثر الإسلام(10). وليس من المبالغة القول إن هذه الأطروحة تشكل الخيط الرابط بين جميع كتابات أركون. وفي الحقيقة أن الدعوة إلى تحديث الفكر الإسلامي عنده تمر عبر تطبيق فتوحات الحداثة الغربية ومناهجها وعلومها على التراث الإسلامي عامة وعلى النص القرآني بشكل خاص، ويؤكد على تطبيق علـوم الإنسان sciences de l' homme وكـافة «المنهجيات التاريخية والألسنية والسيميائية الدلالية والأنثروبولوجية والفلسفية على كل التراث العربي الإسلامي. كما وينبغي أن نبحث عن الشروط الاجتماعية لبلورة العقول وإعادة بلورتها داخل هذا التراث»(11). هذا هو الرهان الأساس عند أركون، ومنه تتفرع الإشكاليات الأخرى، إنه يجب الشروع في إخضاع النصوص الدينية التأسيسية إلى سلسلة من الحفريات السوسيولوجية والأنثروبولوجية واللسانية والسيميائية، وذلك من أجل تجاوز نقائص بل ومغالطات القراءات التقليدية والفيلولوجية والإيمانية على حد قوله.

إن هذا الإخضاع من شأنه أن يكشف عن ثراء النص القرآني وتاريخينه من ناحية ويحرر العقل الاسلامي من الدوغمائية وسياجها، ويعيد الاعتبار للعقلانية والموقف الفلسفي الذي انحسر وتراجع في العصور الأخيرة، بعد أن عرف الفكر الإسلامي فترات من سطوع العقل والروح النقدية بل والنزعة الإنسانية. إن مفتاح الدخول إلى الحداثة – في نظر أركون – يكمن في هذه الجرأة المعرفية التي لا تعني بالضرورة – كما يشاع – التطاول على المقدس ، وإنما هي حركية يفرضها التطور التاريخي والصيرورة.

يبدأ الإصلاح الديني عند أركون من نقد العقل الإسلامي والكشف عن جوانب قصوره ومعوقات انطلاقة، ولا عجب أن تأخذ أغلب مؤلفاته هذه الصيغة. وعلى هذا الأساس يحاول تفكيك ما يسميه السياج الدوغمائي clôture dogmatique المغلق الذي كرسه العقل الفقهي المدرسي الذي هيمن على الفكر الإسلامي، ومن ثم إعادة الاعتبار للعقل الفلسفي الذي عرفه الاعتزال وابن رشد وابن خلدون والتوحيدي والجاحظ وكبار ممثلي النزعة الإنسانية humanisme والعقلانية في الثقافة

الإسلامية. ومن المفارقة أنه في الوقت الذي يجعل أركون من نقد العقل الإسلامي منطلق التحديث، ومن إعادة التفكير في التراث والنص القرآني وفق مقتضيات العلوم الإنسانية وفتوحاتها منهجاً وسبيلاً معرفياً، يزداد خطابه بعدا عن جماهير المسلمين. وهو - في أكثر من محطة - يشكو من أن التلقي الإسلامي لأعماله ظل محدوداً في حين تحظى كتابات بول ريكور Paul Ricœur - وهو من كبار مجددي الخطاب الديني الغربي - بانتشار جماهيري واسع. وعلى الرغم من كل ذلك ظل أركون على قناعته بأنه «لابد للعرب من المرور بهذه المرحلة – يقصد مرحلة التنوير – من أجل ممارسة العقل المستقل لأول مرة في تاريخهم (أقصد العقل المستقل عن مسلمات اللاهوت الديني)، ينبغي أن يذوقوا طعم الحرية ومعنى الخروج من القفص «(12) الذي تم إحكام إغلاقه في العصور الإسلامية الأخيرة.

وفي السياق نفسه يواصل هاشم صالح – وهو مترجم أركون الوحيد – بلورة أطروحات أستاذه في كتاباته المختلفة وفي مقدمات مؤلفات أركون وتعليقاته عليها خاصة. ويبدو موضوع الإسلام ورهان الحداثة أثيراً عند صالح، وعلى غرار الأستاذ يكتب منافحا عن التنوير الأوروبي معتبرا إياه المرجعية الأساس لكل تحديث، بل هو إنجيل الإصلاح الإسلامي إن صح القول. يقف الباحث منبهراً بهذه التجربة التاريخية التي استطاع فيها لوثر وكالفن والفلاسفة تقويض الحصون والمعاقل الدينية التي هيمنت على الغرب قروناً، وانتهت تجاربهم إلى المواءمة بين العقل والدين وانتصار قيم النقد والشك والكشف والتعاطي التاريخي مع المقدس. وفي نبرة حسرة يصرح: «نعم إني أحسد الأوروبيين على هذا التقدم الهائل الذي حققوه. أحسدهم وأغبطهم في الوقت نفسه. وعندما أنظر إلى حالهم وحالنا أكاد أصاب بالهلع والفزع الشديد، ولا أكاد أصدق أننا نعيش على نفس الكوكب الأرضي «(13). تبدو طموحات صالح التنويرية - في كثير من الأحيان - حالمة وأقرب إلى المثالية، إنه لطموح مشروع أن يرتقي المجال الإسلامي إلى مراتب التحرر كما هو الأمر في الفضاء الأوروبي ولكنه – في ظل الملابسات الراهنة – يبدو رهانا بعيداً. وعليه نقدر أن الوعي التاريخي يقتضي تجاوز هذه البكائيات، والانخراط في حركية تاريخية، مؤسسة على فهم وتأويل يأخذان بعين الاعتبار مفارقات المرحلة وخصوصيات المجال الثقافي، ذلك أن تثوير قراءة النص الديني التأسيسي في الإسلام ليس بالضرورة أن يسلك سبيل الحركة الإصلاحية الأوروبية كما دشنها لوثر.

فعندما يتساءل هاشم صالح عن سر فشل الإصلاح الديني في الثقافة الإسلامية، في مقابل فتوحاته الباهرة في الغرب، ينتهي إلى أن الأخير شهد ثورات علمية بدأت مع كوبيرنيك وغاليلو وانشتاين، وأخرى فلسفية تمثلت في الديكارتية والكانطية والهيغلية والفولتيرية، وثالثة سياسية مع الثورة الفرنسية والانجليزية والأمريكية، بصورة حطمت أركان العالم القديم وقوضت رؤيته للعالم، ومن ثم أقامت عالماً جديداً قطع مع الأفكار المطلقة والسيادة اللاهوتية والطغيان الكنسي، وشكلت بذلك وعاء سوسيولوجيا لنمو الفكر الحر والروح الليبرالية. وعندما ننظر في واقع المجتمع الإسلامي نجد أن هذا «العمل التفكيكي والتحريري الهائل لا يزال مستحيلا في العالم العربي أو الإسلامي ككل بسبب عدم انتشار الأفكار العلمية والفلسفية في أوساط الشعب بما فيه الكفاية أو حتى في أوساط الطلاب والمثقفين أحيانا... ولهذا السبب فإن لحظة الإصلاح الديني لم تحن بعد، ناهيك عن لحظة التنوير«(14). إن ما يلفت في هذا الطرح هو القياس التاريخي نفسه، ولنا نتساءل: هل يجب أن يمر الفضاء الإسلامي بالتجربة الغربية نفسها ليصل إلى هذا الإصلاح؟ أليس ذلك ضرباً من القراءة اللاتاريخية للتاريخ؟

عندما تتحول التجربة الأوروبية إلى نموذج إنساني مطلق يجب أن يحتذي، فإننا ننتهي إلى القفز على روح التنوير نفسه الذي هو حركية تاريخية لها ملابساتها الخاصة، ترفض الإطلاق والتعميم وتعادي النموذجية الصارمة. لقد حقق الغرب إصلاحه عبر إشاعة الأفكار الحرة وهدم السلطة اللاهوتية التي مثلت عائقا أمام التحديث، فهل يصح استنساخ هذه التجربة نفسها؟ ماذا يمكن أن نقول عن النموذج الياباني أو حتى الماليزي والهندي، وهي – لا محالة – تجارب حداثية ساطعة، انطلقت من خصوصيات المجال الثقافي ولم تنتظر هذه الثورة الشاملة التي عرفها السياق الغربي. إن هذا التشخيص للحالة الإسلامية، وإن اكتسى وشاح التنوير ليكشف وجهاً آخر للمثقف الليبرالي العربي، إنه الوجه المأساوي الذي تحدث عنه العروي، حيث يبرز عدم التطابق بين النظام الليبرالي من ناحية ومجتمع لم يعرف ميلاده من ناحية أخرى(15).

2- الإصلاح ورهان تاريخية النص الديني:

أحدثت كتابات نصر حامد أبو زيد ضجة واسعة في الأوساط الفكرية والدينية منذ كتابه «مفهوم النص: دراسة في علوم القرآن»، حيث دعا إلى قراءة النص القرآني بوصفه نصاً متحققاً في مجال تاريخي وثقافي. أثارت هذه الدعوة من يسميهم أركون بحراس المقدس، وانتهت إلى محاكمته ونفيه. وتتضمن أطروحة الباحث رد الاعتبار إلى النزعة التاريخية في تأويل النصوص الدينية، فكما فعل سبينوزا Spinozaمع الكتاب المقدس، حاول أبو زيد يكشف عن نقائص وتناقضات القراءات التقليدية ذات المنزع اللغوي والمعجمي مما لا يأخذ بالاعتبار اندراج النص في مسار الثقافة والتاريخ. إن قدسية الخطاب القرآني لا تناقض تلقيه وفق متغيرات التاريخ انطلاقاً من أسباب النزول والناسخ والمنسوخ والمجاز...



جمال الدين الأفغاني

لقد توقفت القراءات التقليدية عند سيادة الإلهي على حساب الإنساني، وهو ما يناقض روح النص نفسه الذي هو أساساً خطاب للبشر، ومادام كذلك فإنه من الضروري التأكيد على أهمية التلقي الذي لا يتحقق سوى في التاريخ. المتلقي يتعامل مع نظام لغوي ضمن نظام ثقافي شامل، وعليه يغدو الفهم محكوماً بإكراهات هذين النظامين. إن القرآن لا يعلن عن المطلق الإلهي سوى في بنية لغوية معطاة في لحظة تاريخية.

وعلى هذا الأساس يرى أبو زيد أن القراءة الإيديولوجية القائمة على توظيف واستثمار الخطاب القرآني لاعتبارات أيديولوجية، ومجموع القراءات التقليدية التقديسية طمست

كلها إشعاع هذا النص. ومنه تغدو القراءة العلمية المبنية على وعي تاريخي وتأويل حداثي للتراث ونصوصه هي القراءة التي يفرضها منطق التحول. وهنا يكمن دور القوى الليبرالية الجديدة في تكريس هذا الوعي، وتوفير شروط نجاحه العلمية والاجتماعية، علماً أن هذا الإسهام التنويري لا يتحرك في مجال سوسيولوجي طبيعي، ومن هنا تظهر أزمة هذا الخطاب التحديثي «فثمة قوى في الواقع الثقافي والاجتماعي لا تريد تحقيق الوعي العلمي بالتراث لأن من شأنه أن يسحب الأرض من تحت توجيهاتهم الإيديولوجية لهذا التراث» (16). لقد نمت القراءات اللاتاريخية للنص القرآني في أحضان الخطاب الديني التقليدي والسائد، وهو خطاب يتحرك ضمن آليات تعيد باستمرار إنتاج مثل هذه القراءات. ويحدد أبو زيد هذه الآليات في:

نزعة التوحيد بين الفكر والدين والذات والموضوع.

إرجاع الظواهر المختلفة إلى مبدأ أو علة واحدة.

سلطة السلف وتقديس النصوص التراثية ومنحها مكانة تضاهي النصوص الدينية التأسيسية.

روح اليقين المطلق والنزعة القطعية.

غياب البعد التاريخي وسيادة الحنين إلى الماضي بكل تناقضاته(17).

نحن إذن بإزاء بنية عقلية تتحرك وفق آليات معينة يشكل فيها المطلق والقطعي والثابت أساس انتظامها، هذه البنية وجدت تجلياتها في التفاسير التي هيمنت طويلاً، كما وجدت آثارها في العقل الفقهي والأصولي والسلفي بشكل عام. وعلى هذا الأساس راهن أبو زيد على النزعة التاريخية بوصفها أداة تقويض هذه البنية العقلية المغلقة، ومن ثم فهي مفتاح إعادة الاعتبار للقراءة المنفتحة المؤسسة على التلقي التاريخي الواعي.

تتميز أطروحة الباحث برهانها على التاريخ دون الإلحاح كثيراً على استعادة التجربة التنويرية الغربية بفعل التمايز الطبيعي بين التجارب الذي يقتضيه التاريخ نفسه، ونجد هذا الطرح أيضا عند هشام جعيط، ففي معرض مناقشته أطروحات أرنست رينان Ernest Renan يرى أننا مطالبون «بتحرير المجتمع والإنسان الإسلامي من السيطرة الدينية، إلا أن الشروط الحالية لا تعيد الإنتاج ميكانيكياً لتلك الشروط نفسها التي عرفتها أوروبا من القرن التاسع عشر. إن كل أطروحتنا تهدف تحديداً إلى التأكيد الواضح للحلول الجديدة التي ينبغي أن تطبق على المصير العربي – الإسلامي»(18)، وهو ما يعني التأكيد على خصوصيات التجربة الذاتية أو ما يسميه «القطيعة داخل الاستمرارية التاريخية». ومنه يمكن أن نفهم – مثلا – أسباب فشل تجربة أتاتورك في تركيا.

3- نقد أيديولوجيا الإصلاح ومأزق النخبوية:

ضمن إسهامه المتواصل في نقد أيديولوجيا الحداثة العربية، يقدم علي حرب محاولة في تفكيك أسس المقولة الإصلاحية، ففي سياق الكشف عن تناقضات الخطاب الحداثي العربي الذي تحول إلى أيديولوجيا اقصائية، وتماهى مع العقل الأصولي السلفي الذي ينتقده بفعل تخندق التنويريين العرب – بصورة لاواعية – في صف الموجة التقليدية المعادية للحداثة، واستحالتهم إلى «حراس استنارة» و«سدنة حداثة»، انتهت أطروحة الإصلاح الديني على يد هؤلاء التنويريين إلى أداة تكريس التعالي النخبوي على الجماهير، وغدت ترفاً فكرياً تقوم به ثلة من مصطنعي الفكر المنقطع عن أشواق الناس، القابع في أبراج عاجية.

وإذ يراهن حرب كغيره على خيارات غربلة النصوص، وعدم تقديس التراث، وإحلال الموقف الفلسفي والعقلاني مكان الممارسة اللاهوتية المطلقة، فإنه يتساءل: من يصلح من؟ ومشروعية هذا التساؤل تكمن – كما ذكرنا – في تحول هذه الممارسة التاريخية إلى فعل نخبوي يعمق الفجوة بين المفكر والعامة أكثر مما يخلق مجالات للإصلاح نفسه. يرى حرب أن «المجتمعات العربية وغير العربية لم تعد بحاجة إلى دعاة ومصلحين أو إلى علماء وفلاسفة ينوبون عنها في التفكير. لا تحتاج إلى نماذج لوثر وكالفن أو ديكارت وفولتير، فكيف بنماذج ابن رشد وابن خلدون، على ما يدعو مثقفون عرب» (19). ما يحتاجه المجال العربي هم فاعلون لهم القدرة على استثمار الأفكار وتحويلها إلى حركية اجتماعية وتاريخية، بدل اجترار النظريات الكبرى والمتعالية التي لم تحصد سوى الإخفاقات والهزائم بل الكوارث المتتالية.

إن نماذج مثل مانديلا ومهاتير محمد وخليفته عبد الله بدوي وأردوغان هي أكثر إلحاحاً في مثل هذا السياق العربي المأزوم أكثر من نماذج المفكر النخبوي وحارس التنوير وسادن الحداثة والعقلانية كما تجلت في أسماء ظلت تصنع الحياة الفكرية العربية، ولكنها انتهت إلى هذه الانهيارات الكبرى التي لا زالت تتوالى. نحتاج في هذه اللحظة التاريخية إلى إصلاح مؤسس على رؤيا فكرية تستند كما يقول حرب إلى «التواضع الوجودي، التقى الفكري، سياسة الاعتراف، البعد المتعدد، عقلية الشراكة، الهويات الهجينة والمفتوحة.. وسوى ذلك مما يحتاج إلى فكر تركيبي، ومنهج وسطي، ومنطق تحويلي، وتوجه كوكبي، وقدرة على الخلق، وكل ما أدرجه تحت مصطلح «العقل التداولي»(20)، العقل الذي غادر مطلقاته وقطعياته، الذي لا يكرس الفجوة بين النخبة والجمهور، العقل مؤسس التعدد والاختلاف، ذلك هو رهان علي حرب.

هذه المقاربة – في تقديرنا – بالغة الأهمية، ففي الوقت الذي انتهت فيه الأيديولوجيات الثورية العربية إلى هزائم، وتحولت الدراسات الفكرية إلى ضرب من الترف، وازداد الإلحاح على الوصفات الحداثية والتنويرية من قبل ممتهني الفكر النظري، ظل الفكر العربي يجتر مقولات دون أن يتقدم في حركية تاريخية فاعلة، حيث مازالت الأفكار والأطروحات النهضوية يعاد انتاجها في أشكال جديدة تبعاً لجديد المناهج النظريات الغربية المعاصرة. إن رهان النقد والتفكيك المستمرين لخطاباتنا وممارساتنا، والتحلي بفضيلة المراجعة والاعتراف بالقصور المعرفي والعجز الواقعي، والوقوف عند مفارقات الخطاب واللحظة التاريخية هو مسلك أكثر فعلية. ومن هنا نقدر أن إسهام علي حرب أكثر انسجام مع إكراهات المرحلة من كل هذه النظريات التي يعج بها الفكر العربي.

خاتمة :

لقد بدا مفهوم الإصلاح محورياً في هذا النسق الفكري الليبرالي، بيد أن منظورات التعاطي معه كانت بينة الاختلاف، فإذ تنحو أطروحات أركون وهاشم صالح إلى استعادة التجربة التنويرية الغربية بوصفها مفتاح ولوج التحديث الديني، تنزع مقاربة نصر حامد أبو زيد إلى المراهنة على النزعة التاريخية ضمن خصوصيات الثقافة وإكراهات المرحلة عند هشام جعيط خصوصاً، في حين تغدو الليبرالية والحداثة والإصلاح مجالات للنقد والتفكيك والكشف عن التناقضات عند علي حرب. ذلك ضرب من تشخيص تجارب فكرية تعاطت مع هذه المسألة الشائكة. لكن السؤال الأكثر إلحاحاً: ما مصير هذه الدعوة في ظل تراكمات هذه المرحلة؟ ربما تكشف محاولة أخرى عن بعض خيوط هذا السؤال.

الهوامش:

1- علي الدين هلال، أزمة الفكر الليبرالي في الوطن العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت م 26 ع 3-4، يناير – مارس – أبريل – يونيو 1998، ص 111.

2- هشام جعيط، أزمة الثقافة الإسلامية، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2000 ص 140.

3- المرجع نفسه ص 142.

4- راجع الحوار مع محمد الحداد، مجلة عمان ع 161، تشرين ثاني، 2008 ص 48.

5- راجع مناقشات دراسة علي الدين هلال، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق ص 136.

6- كرم الحلو، أن تكون ليبراليا في العالم العربي، الحياة اللندنية، ع 17139، 8 آذار 2010 ص 10.

7- هشام جعيط، أزمة الثقافة الإسلامية، ص 130 / 131.

8- المرجع نفسه ص 146.

9- راجع كتاب تودوروف الهام: روح الأنوار، تعريب حافظ قويعة، دار محمد علي تونس، 2007 ط1.

10- محمد أركون، نحو نقد العقل الإسلامي، تر: هاشم صالح، دار الطليعة بيروت ط1، 2009 ص 15.

11- المرجع نفسه ص 80.

12- محمد أركون، قضايا في نقد العقل الديني: كيف نفهم الإسلام اليوم؟ تر: هاشم صالح، دار الطليعة ط3، 2004.

13- هاشم صالح، الانسداد التاريخي: لماذا فشل مشروع التنوير في العالم العربي، دار الساقي، بيروت بالاشتراك مع رابطة العقلانيين العرب، ط1، 2007، ص 42.

14- المرجع نفسه ص 63.

15- Abdallâh laroui, la crise des intellectuels arabes: traditionalisme ou historicisme , François Maspero, paris ,1974,p148

16- نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص: دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء ط2، 1994، ص 10.

كما يراجع الحوار مع الباحث في جريدة الوطن الجزائرية، 26 ديسمبر، 2009.

17- نصر حامد أبو زيد، نقد الخطاب الديني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط4، 2003، ص 68/67.

18- هشام جعيط، أوروبا والإسلام: صدام الثقافة والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط3، 2007 ص 38.

19- علي حرب، تواطؤ الأضداد: الآلهة الجدد وخراب العالم، منشورات الاختلاف – الجزائر، الدار العربية للعلوم – بيروت ط1، 2008، ص 189.

20- المرجع نفسه، ص 191.

تجليات الرُّؤية الفكرية في شعر نادر هدى

د. هادي نهر

دلَّت تجارب الشعراء الكبار على «إن الشعر الذي لا يصدر عن اشتباك مع روحية العصر متمثلاً إياه واقعاً يتلبسه، ثم ينقلب بنا إلى واقع جديد نرى فيه ذواتنا وملامحنا، ورؤانا وأحزاننا وآمالنا لا يمكن أن يُستقبل بوصفه شعراً محّركاً، وفاعلاً، ومستفزاً، يراوغ المتلقي».

وقد عبَّر نادر هدى عن ذلك غير مرة، وفي غير مقام في حوارته وفي سيرته الإبداعية(1) وفي نصه الشعري الذي يقف شاهدا على ذلك.

«وإذا كان أفلاطون(2). قد أخرج الشعر من جمهوريته، وحكم عليه بالضعف لأنه-على زعمه- لا ينقل إلينا الحقائق كما هي، فان أرسطو(3) قد جعل الشعر وسيطاً بين الآلهة والبشر.

من هنا كانت لغة الشعر لغة إيحاءات على نقيض اللغة العامة، أو لغة العلم التي هي لغة تحديدات، ففي لغة الشعر خصوصية ومهارة وجمال.

لقد أصبحت (هدى) في شعر نادر هدى، بدء البدايات، ومنتهى النهايات؛ منها يبدأ تشكيل الرُّؤيا، وإليها ينتهي، لرسم المُعطى الفكري القائم، مسلحاً برؤية الماضي ومشبعاً برؤية آفاق المستقبل، وحضور هدى الطاغي يتبدّى وكأنه خيط السبحة أو روح المادة. يرصد الآم الواقع، فإذا بالأنا الشاعرة تستجمع الأنا الكونية، وتشملها:



فللأسى مملكة في داخلي

ينبت فيها شجر الوجع

ولم يعد سوى الكأس كثيراً ما يهمني

فهدى صارت المنأى

والمستحيل

أستاذ الدراسات اللغوية والأدبية في جامعة جدارا.

وأنا

أشدُّ الرحيل كل يومٍ

للعثور على من ضاع في الموج

من ضاع في عالم الفوانيس المطفأة(4)

لكن هدى المنأى والمستحيل هي رفض الواقع، ونقضه، وإرادة بنائه من جديد بتمرد وثورة الشاعر الذي لا يألو محاولة وجهداً للبحث عن لؤلؤة الإبداع، لأنه لا يتصور هدى الواقع إلا «هُدْباً على العينين، وأملاً يصلي على الشفتين». ذلك لأن العالم كما يراه الشاعر محمَّلا برمزية (هدى) بما تحمله من معانٍ ممتدة في كل عروقه. ولننظر إلى عالم الشاعر نادر هدى، من (مملكة للجنون والسفر) إلى (ماء الغواية) هذا الهمُّ الذي شكّل سيرة النص الشعري، وسيرة نادر هدى نفسه، في أحاديث نفس هي جذوة إرادته وثوريته في حُلَلٍ من تجليات الرؤية الفكرية، شاعر لا يهدأ، وأنَّى له:

والغاب غولٌ أربدُ(5)

على الرغم من المشهد القاسي الذي هو عليه:

وأرك بوجعك الوَجْد

وقد أعيت المحطات خطاك،

وأثقل القطارات طول السفر

وأرك تعبت، وقصيدة مرة تلوكها

كأنها أفعى في جيبٍ، في جيبك...(6)

وبهذه الإحالة (الحيّة/ الأفعى) يكتسب المشهد بعده الرمزي، فيستحيل الزمان، ويستحيل المكان، ويصبح فلسفة قائمة برأسها:

ولهذا أصبحت تبحث عن زمانٍ آخَر

عن مكان

عن فلسفة أسمها أفعى في جيبك الخفي

لا تعرف كنهها(7)

إن القصيدة العربية لم تعد قائمة وفقاً لسياق أغراضها؛ بل أصبحت على يد الشاعر المعاصر سؤالاً وجدلاً. ووسيلة للتأمل وأحاديث النفس ومحاولة لرصد العالم المتصارع من حوله، بتكونات علائقه وأحداثه؛ أصبحت مُعطىً فكرياً يستجمع همَّ وحلم الإنسان سعياً إلى عالم أجمل، ولذا أصبح من صلب مهام الشاعر المعاصر مسؤولية خلق الطاقة المتجدِّدة، ليمدَّ نصه بالمؤثر الفاعل الحيوي، وهنا تتبدّى المعطيات الفكرية وتجلياتها في الشعر:

جثةٌ في رأسي

طائر على كفّي

أتعثّرُ في مخيّلتي

الجهةُ الثالثةُ تنأى إلى مدينة تائهة

في حانةٍ خربة

وحدهم الذين لا يعرفونَ اللغة يسوقون العرباتِ

ويقرءون مسرَّاتِهم بوحدة

كما لو كانوا يرتّبون احتجاجاً إلى سيّد قديم

بينما نبيت في قلب أجاصة متوَّجين بثمَّةَ قبعاتٍ

كما لو كنا جنرالاتٍ في منصةٍ إنجليزية

ماذا يحدث هناك مثلا

لا شيء

سوى القمة القمة القمة القمة القمة السابعة(8)

لقد بدأ الشاعر يتعانق مع كل المعطيات يفتح الأسئلة ويتركها مشرعة للنهايات: « يدلُّ ويشير، وهذه رسالته، وهذا

سلاحه، وهذا مبدأ الإيمان فيه، في أن يكون أمين الأمة في ضميرها الوجدي والجمعي، من خلال وعيه وثقافته وحسّه لصوغ هذا الضمير، وبعث الشعور فيه من خلال استشعاره»(9)، بوصف الداء، وإن لم يكن من مهام الشاعر الرئيسة وصف الدواء، لماذا ؟ - لأن إجتراح الدواء مسؤولية جماعية تتضافر بها قيم المجتمع بمفاهيمه الإنسانية والطبيعية كلها. ومن هنا نفهم (مزامير الرِّيح) في أن يدلَّ الشاعر ويشير إلى حضارة عربية كانت جاعلاً من العتبة النصية للوحة الأولى (قيثارة في الريح) خطة موسى بن نصير في أن :(يعود هو وجيشه إلى دمشق عن طريق ألمانيا ومضيق القسطنطينية وآسيا الصغرى، بحيث يحيط بالبحر الأبيض من كل جانب، ويصبح بحيرة أسلامية، توفر طرق الموصلات بين مختلف الولايات الإسلامية)(10). على ما يقول المؤرخون العرب حسب جوزيف رينو(11).

وكذا إذ يرصد انتفاضة الحجر الفلسطيني في لوحة (غناء الأرض)، وكذا الحالة العراقية في لوحة (عناق المجد)، وكذا الواقع المعيش في لوحة (عن أبي ذر الغفاري...).

لم تكن مدونة (لن تخلصي مني) في مرسلتها وقفاً على أحادية في المعنى تُقرأ من خلالها، ولم نعهد مثل هذا عبر مسيرة الشاعر هدى في نصه الإبداعي، تناثرت قصيدته، وتناثر صوته فيها للحبيبة الوطن، وللحبيبة المسألة، والمسألة الكبرى، وحال وأحوال الأمة، فكانت وسع آلامنا وأحلامنا كلها:

ألم نسم الأباريق والأجرات

وعبق اللحظات

حماقتنا؟!

ألم نُعمر الفضاءات، نتقاسم الأناشيد

ألم نبن وطناً، وتاريخاً، وغربة؟!(12)



ويقبض الشاعر على جمر اللظى: جمر أناه الشاعرة المتناثرة في الكون الجمعي قائداً ورائداً وكأنه يأمُّ الجموع ويهتف:

رغم غيوم الحبر والتبر

واللحظات الجاحدة

رغم نأي

وقد نكث ما يُكتم وعيي أنايَ

رغم المسافة رغم بعد المسافة

ليس لي إلا الغناء(13)

وبهذا يدلُّل على أن المبدع كأفكاره: ممطر وحاً على الشوارع، في وجدان البشر والحجر وصولاً إلى المبدأ الهدف، الذي هو كل ما هو جميل وأجمل، متعانقاً في كل ذلك مع قصيدته في علاقة حميمية مادية وحسّية، وكأنها بطاقته الشخصية،

ورقمه الوطني والقومي والإنساني، وإلاّ ما هذه الكيمياء التي تنحلُّ في كل مفردات الوجود ومدى الدفع فيها لتفجير طاقة اللغة إلى أقصى مدىً ممكن، فإذا الضوء يوزع، والموج ينثر، والعربات تزخرف، والينابيع تطرِّز، والظلام يفضُّ، كل ذلك في تماهٍ مع القصيدة الرؤيا:

معك أيتها القصيدة

أتوزع الضوء

أنثر الموج

أمنحك الأجمل

معك أيتها القصيدة

أزخرف العربات

أطرز الينابيع

أدعو رفوف الحمام

أمنحك الأجمل

معك أيتها القصيدة

أفضُّ الظلام!!(14)

وأن نحطَّ رحالنا في (عالم لست فيه...؟!) يتجلى العشق؛ فإذا هو زاده وماءه وهواءه الذي يتنفس؛ شراعه وبراقه، ورؤاه الكونية على غير حقل:

– غابات، ليل، مدن، نار، فجر، أنهار، بحر، سحب، أنجم، سموات، برق، رعد ...

– أسئلة، مرآة، صمت، سر، حلم...

– اللؤلؤ، الياقوت، المرجان، الأبنوس، الجلنار، الصبَّار، العرجة والخلخال،...

وكل هذا في انتظار لهدى المرأة التي تتفجر ينبوعاً من العشق، وجنوناً من الدهشة، وحلماً من الرَّهبة، وفيضاً من الثمرات:

ينبوعُ العشقِ، جنون الدهشةِ،

حلمُ الرهبةِ فيضُ الثمراتْ

مرآةُ الحَيْرَةِ، ضوءُ الروحِ

عطاءُ الخصبِ، بهاءُ الحيواتْ

بوصلةُ الآهاتِ الخطواتْ

حبرُ الأحرف والكلماتْ

سِفرُ مزامير، مُحكمُ آياتْ

أبدٌ في جمرِ لهاثِ القلبِ(15)

التي ما فتأ يعلن أنها عنوانه، وإليها تتداعى انثيالاته:

يا فيجنَ روحي ورواحي

أتخَيَّلُ أنكِ كلٌّ من ذاتي

لكني في وادٍ ميتٍ أتلوَّى

معقودٌ فيهِ لساني

لا أقوى الصَّرْخةَ

ثَمَّةَ شيءٌ يتفجَّرُ فيهِ كياني(16)

قلنا يتجلى العشق كما يتجلى الوطن، الهم، والحلم، الواقع والمصير، منداحاً في حال الأمة وأحوالها، فنقرأ في (أوجاع مؤبدة) في لوحته الثالثة من (عالم لست فيه...؟!) قصائد: (حصار، وبعض ما قيل، وحالات للفتى والتيه)، حيث الاجتياح الإسرائيلي للبنان في سنة 1982 الذي شهده؛ فرسم معالمه شعراً لم يخلو من رصد الواقع بتجلٍ فكري لم يكن شاعرنا فيه وإزاءه محايداً، حتى إذا ما ولجنا قصيدتي (البعث) و(الطوفان)، كنا مع شاعرٍ تصبح كلماته عبر الزمان وعبر المكان، وتأخذ دلالاتها عبر الزمان وعبر المكان، وفي (كتب التاريخ) تتجلى الرؤيا الموقف:

كاذبةٌ كتبُ التاريخِ

محنطةٌ منهوكةٌ

كاذبةٌ بفضولِ السحتِ، الدُّونِ

ومضبّبَةٌ مأجورة

كلُّ مباهِجِ ثورتِناَ

تخفقُ في راياتٍ مأسورةْ

لا الصلواتُ الصلواتُ، ولا الآياتُ الآياتُ

ولا الحكَمُ المأثورةْ

الرُّوح انطفأت

وحشاشةُ ماء القلبِ،إئتُمِرَتْ

في صرعاتٍ مقهورة،

لا السيفُ السيفُ، ولا الخيلُ الخيلُ

ولا الكلماتُ الكلماتْ

يا قدرَ الوطنِ، الأُمةِ، والتاريخْ

الطحلبُ يسكنُنُا، يتسوَّرُنَا

غاياتٍ مشؤمةْ

حتام نتقاسمُ هذا الوهَن، الزَّمنَ، الزَّيفَ

كلُّ معاهِدِنا تائهةٌ

(لكنَّ اللبنَ أفسده الصيفْ)(17)

ومثل هذا الموقف لا يتأتى عفو الخاطر، بل هو عودٌ عجمته عوادي الزمن بالمثقلات، وكأني به يستذكر معروف الرصافي الشاعر قوله:

فما كتب التـــاريخ في كـــل مـا
روت لقرَّائهـا إلا حديث ملفق

نظرنا لحال الحاضرين فرابنا
فكيف بأمر الغابرين نـصدق

وأخيراً يخطُّ فيما يبنى عليه في الممكن الذي يعيش ويشهد؛ علَّه يبني عليها: أمل الوطن، وحلم الإنسان، فالشاعر الطواف المأخوذ بالحلم يرى أن (الوقت خرائب طين أزفت) هي دورة الحياة إذاً، في فلسفه الخلق والصيرورة والتكوين؛ فلسفة الإنسان في هذا الصراع المحتدم العنيد:

بندولُ اللحظةِ رأسي

أمكنةٌ تختزِلُ الأمكنةَ

الأرجاءْ...

نُخلقُ في رحمٍ، نتلاشى في رحمٍ

دوامةُ هذا الأبدِ

المجنونِ المسكونْ...

بندولُ اللحظةِ رأسي

مقبرةٌ ورفاةْ(18)

إنه شاعر في تطوافه الفكري لا يهدأ، والعنوان عنده عتبة لا تدعك إلا إلى قلق: (كذلك)، (كأنه هو)، (أجمل حزني)، (كلنا واحد في مزبلة)(19) ألهذا الحدّ ؟، ولماذا ؟.

أما لماذا، فذلك أن الشاعر يرى في اهتزاز منظومة القيم حداً لم يستطع التصالح معه، فكأني به أينما يمَّم وجهه لا يرى إلا هذا الهوان الذي يعصف بالزرع والضرع، بالأمة والوطن، بالذات والنفس، وفي معمعة هذه الفوضى: العارمة والقلقة والمؤلمة، نراه يقول:

لم يعد ثمة شيء يثير اهتمامي

مشبع في سرطان ناري، هذيان انتحاري

سأقول للذي لم يجئ... لا تجئ

سأمسخ الحلم

وأقول: ... كذلك(20)

ويصل الأمر بالشاعر إلى حزن عميق حدَّ قوله:

أنه الحزن وليدي وأنا أبوه(21)

إذ يرى كل شيء محض وهم.

لقد أضنى الواقع الشاعر، فأراد أن يضع كل حقيقة أمام مقتضاها: (أوجاع مؤبدة)(22) و(مكابدات)(23) حيث لم يسلم هو نفسه من قسوته في نقد ذاتي، نراه يحادث نفسه:

أكان يلزم كل هذا؟!

كي تستبدَّ بحلم السراب

تحلم بالجنائن والهضاب

معلقاً أوصالك طيف المُنى

واشتهاء السحاب

أكان يلزم كل هذا؟!

كان عليك ألا تفتق الكبد

تدوس الظلام

فتسقط سيفاً من ذهب

لتبحث عنه نِثاراً من خشب

وتقول: الكل سيف

ويأكلك الغضب(24)

وليس من السهولة بمكان أن تكون محايداً مع شاعر لم يشأ أن يكون كذلك؛ شاعر قلِق مُقلِق، لا يتركك على درجة من الإطمئنان والاستقرار؛ شاعر بتمرده وثورته المتشعبة آناء الزمان وأطراف المكان، بكل مضامينهما، ينقّلك بهمه الإنساني من: المرأة الحبيبة، إلى الوطن المسألة والمسآلة، فشأن الأمة المسار والمصير، بما يكسر إيقاع المعهود، فإذا المرأة تأخذ أسمه لتمتدَّ؛ فإذا هي ماء النص الشعري وروحه، دمه الذي يتلون بكل الدقائق والتفاصيل والحالات والأحوال، ولحمه الذي يتشرَّب كل أوجاع الكون، في عالم لا يرحم؛ عالم متعملق فإذا الوأد والرِّق بلبوسه المعولم مؤسسة مشروعة، ومشرعة الأبواب؛ عالم تماهى الزمان فيه بالمكان واستبدَّ، فلا من عاصم، أصبح الإنسان فيه بتوحد مع أخيه الإنسان في الأحاسيس والمشاعر؛ في جامعة تتحقق لأول مرة في التاريخ الإنساني، بها الشاعر عبر رحلته الإبداعية- الربع الأخير من قرن الألفية السابقة، وعتبة الألفية الثالثة- وقد بدت تقنية المواصلات والاتصالات وكأن العالم غرفة واحدة، لا بل جهاز قد يتنقل بيديك حيث تتنقل، والشاعر الراصد لمعاني النفس الإنسانية ومدى حساسيتها، معنيٌّ بنصه أن يكون جامعة لكل هذه المعاني، وهذه المعطيات، فالفرد الإنساني لم يعد فرداً، والدولة المستقلة لم تعد مستقلة. أنها كيمياء النشوء والتطور والارتقاء. وكل يسير في خطه المستقيم، لكن دون أن يلتقيان!.

هكذا عايشت مسيرة الشاعر الإبداعية واقعها، وعلى واقعها انفتح النص ليكون المرآة العاكسة والمشتل الذي يمتلئ بكل بذار الأرض. وفي تجليات الضمير إليها في ديوان (أنت) المفتوح على كل العلائق بتشابكها الكوني أنشد:

أعطني ما يبعث الهداة

تعبٌ في احتواء التشكل والخواء

أتقاسم ما يبحث عني

إذ يضج بأدرانه الحلم

مرآة ما يحكي الغبار...!!

كذب ما تنبئ الرُّؤيا

وخيال

-ما أراك بسفرٍ إلا ورماد الحبر

بنائيك السؤال(25).

كان الموت سؤالاً فلسفياً شاسعاً توقف عنده نادر مُجرِّداً إياه من معناه المادي، وتمكَّن من خلاله من رسم ملامح الإحياء في ذوات الأموات، ومن خلالهما مَسْرَحَ الواقع في تجليات الحضور والغياب:

ليرى روحه في جسدٍ ميتٍ

يواريه التراب

ويبقى ككرة التيه تيهاً

وحِبّرٍ لا توطنه التمائم(26)

وحين رثى أمه عدَّ أيامَهُ بموتها مستلهماً كل تفاصيل الواقع الذي رآه خرباً بغيابها؛ وبحضورها جعل من الواقع مرآة ننظر فيها فنرى أنفسنا، وما أنفسنا إلا هذه الأثيرية الحميمة في أن ينثر الابن الواقع في تفاصيله الحيّة والحيويّة في ثرائه المكين:

أيتها الحاضرة

أنا لم أرتوِ بعدُ

أنا ضمئٌ... ضمئٌ... حتى العناق

فيا موت

آه

لو تموت

أتأخذ نوراً وتطفأ ناراً

أي ملحٍ ذممك

أهي الأفلاء جدار

يا نار كوني برداً وسلاماً عليّ

يا نار، إنني منك إليك

فلا تأت علي (27)

إن القصيدة عند الشاعر الحداثي لم تعد محض أحاسيس ومشاعر وإن كان هذا مبدأ الشعر وديدنه، أصبحت معطىً فكرياً متجلياً في هذه الأحاسيس والمشاعر ومتبدّية بمكنة الشاعر المبدع، وأصبحنا من خلال المنجز الشعري للشاعر المعاصر نقف على سيرته الإبداعية وأحواله النفسية.

في لوحته الثالثة: (نزف قلب)، من ديوان (سأعد أيامي بموتِك) نزف قلب نادر على ما أحاق بالوطن والأمة: فلسطين والعراق، وحيث ما حلّت نائبة نصب عريشته ونصَّب من نفسه الأمين العام لضميرهما، فتماهت المشاعر والأحاسيس بالفكر، هكذا كان في قصيدة (بماذا تجيب؟!) و (متاهات الأعراب) و (أغالب ما ليس فيّ) فإذ أبان عن لواعج قلبه على ما حلَّ في العراق، رصدنا في واقعه واقع الإنسان العربي في همه وحلمه؛ آلامه وآماله حيثما كان:

دمي النيل دجلة ماء الفرات

فأي اللغات تدل علي

وأي الجهات

أغلّق بابي

واثاقل الأرض باغٍ

أمالئ ظلم الغزاة

أعين أرى أم خيال (28)

لكن عندما ارتد إلى الواقع بلغة العقل حاكاه فكراً:

نصلي لمجد الرئيس المُصنّم

ليحيا الوطن؟!

فأين المُصَنَمُّ،

أين المُعظم،

أين الوطن؟

وكان السؤال صادماً:

وأي الفواجع يكفي لضمد جراح الثواكل والأنبياء(29)

فتجلى المعطى الفكري:

لأنَ البلادَ التي لا تُعَمَّرُ بالمجدِ مكنوز إرثٍ

وافقٍ مُروًّي

وبالروح والدم – أن مسَّها الضرُّ – تُفدى

ستسقط – لا شك- سجادة للغزاة

وتبقى كذلك رغم أنوفِ العراة

لمن يستحق الحياة!!(30)

وكانت (أسئلة بغداد) مراً علقماً لتبقى الشهادة الحيّة النابضة على واقع لم يُسَلِمَ الشاعر منه أحداً:

كل واحد فينا (أبو روغال) (31)

في أشارة لدليل أصحاب الفيل لإخراب الكعبة المشرفة على ما يردُ في السير، فعبء النص الحال بمضمون تاريخي، جعل من السؤال مراً نقيعاً بأدانة واقع بفهم عميق سبيلاً لنقضه وإعادة إبداعه، وما السؤال إلاّ ضرب من البناء.

لقد طفح المنجز الشعري لـ(نادر هدى) بقصيدة (الومضة) منذ لوحته (سفر الحجر) في ديوان (مسرات حجرية) الصادر في بيروت 1985م، وأسماها-أعني قصيدة الومضة- في ديوان (كذلك) (فاكسات) وفي ديوان (سأعد أيامي بموتك) (إيماءات) وكان في غير واحدة منها يتخذ لباس المفكر المتأمل الحكيم:

ما بين ابتهالات جدي

ومذاهب (مالتوس)

خطت خطاها المركبات

في حين لم نزل

لغة أرقام متصارعة

في المناي البعيدة والاتجاهات الخطأ

نؤله كل مأثوم مدعى

وندعوه (هُبل)

لوجاء ما بعد الحداثة في العولمة والكيمياء(32)

ويجدر بنا التنويه هنا إلى أن الومضة ليست وقفاً على شكل القصيدة وحجمها، وبذا يتبدَّى منجز نادر هدى الشعري وكأنه ومضات متلاحقة(33).

وتستوقفنا لوحته الثالثة (بهاء الفيوض) من ديوان (أرْوَى) وهي مجموعة من القصائد يقدمها لغير واحد من أصدقائه، نقف عند قصيدتي:

(زهرة الماء): التي يقدمها إلى (كلارسا بارت) وهي أستاذة جامعية ومبدعة أمريكية.

(السؤال): ويقدمها إلى (يوشيمي شيمزور)، وهو أستاذ جامعي ومبدع ياباني، حيث يحاكي بهما علاقة الشرق بالغرب، أو الآنا والآخر في مفهوم هذه الدائرة، حيث تتجلى الرؤية الفكرية عند الشاعر نادر هدى في ذلك مغلّفة برؤيا الشعر الذي يطوّح بنا على مدىً شاسع، ويستجمع أسئلة هي في حقيقتها بون الواقع المعيش في الرؤى والتفكير في عالم متسارع، وتأتي قصيدة (أرق الحروف) التي يقدمها إلى (نعيم تلحوق) الشاعر والمفكر اللبناني من خلال عتبة نصية في رسالة من نعيم إليه، قوله: «وفي حين يضاجعون باسم ارثنا تمثال الحرية الأمريكي، وبرج أيفل الفرنسي، نبيت بمحمياتنا النفسية، شرفاء.. شرفاء على صدور طغاتنا، ﴿ولله جنود من عسل﴾». لتبين هول الواقع الذي يرصد الشاعر ويعيش إذ يُنَثِّرُ مسلّات من الألم في قصائده:

نيرون لم يحق سوى جواه من روما

وروما مبعث المجد العريق(34)

وما استحضار (نيرون) إلا إشارة إلى واقع الحكام العرب القابضين على أقادر شعوبهم وقد بدأوا بالتهاوي، وما (روما) إلا رمز لكل عمارة عربية جعل منها الحاكم ملكية خاصة له بأهلها وأقوات أرضها. إلى أن انفجرت حمية الشعب المؤمن الكامنة في عمقه المعرفي، مستلهما واقع تاريخه، فهو وارث رسالة محمد رحمة العالمين؛ باعث أول نهضة في تاريخ هذه الأمة، لتكون سادة وذادة العالم بفتوحها التي امتدت شرقا وغربا، ولم تزل آثارها باقية إلى يومنا هذا؛ نهضة عربية المبتدأ عالمية المنتهى، حمل من بعده الخلفاء الأمناء لوائها؛ الخليفة الأول، صاحب القول المشهور: «وليت عليكم ولست بأفضلكم، فإن رأيتموني على حق فأطيعوني، وإن رأيتموني

على باطل فقوموني.....» والخليفة الفاروق من بعده، صاحب القول المشهور: «من رأى فيكم في اعوجاجا فليقومني» لينهض من سواد الناس أعرابيٌّ، ويقول:» لو رأينا فيك اعوجاجا يا أمير المؤمنين لقومناه بسيوفنا «، فيحمد الله عمر الفاروق على أن في الأمة من يقوّم له اعوجاجه(35). نعم، إنها أمة عفية إذاً مبدأها العدل، وديدنها الإنصاف، إذ «ليس من العدل القضاء على النية بالظّن»، ذلك أن «الواثق بظنه واهم، فلا بدَّ لمريد العدل من طلب اليقين بموجب الحكم» (36).

ولكن من جانب الواقع، لم يعد بمقدور الشعوب بمعية حاكمها المستبدّ المغتصب لحق الأمة في السلطة، في أن تدفع أجر استعبادها، فانتفضت لتكون: السيدة في بناء واقعها، وشرف إنسانيتها، والبحث عن أفآق مستقبلها.

على أن ديوان (أروى) الذي شاءه الشاعر إلى زوجه أبدع فيه فكراً؛ أن تكرُّم الزوجة في حياتها فإذا هي منارة: «علم، وحكم، وفضل، وفضيلة»، مشيراً من خلال هذه المسمياتُ الجليلة الذي يسبغها على زوجه إلى دور المرأة عبر التاريخ العربي والإنساني في أنها: «كانت الباعثة والملهمة والوثيقة الحيّة لأسطورة المجد»(37) .

إن هذه الرُّؤيا غير المعهودة عبر تاريخنا الشعري لتحسب إلى الشاعر نادر هدى من باب الرؤيا الفكرية، ولعلَّ الأستاذة الدكتورة أبتسام مرهون الصفار قد أبانت هذه الحقيقة في استفاضة تغنينا عن الإسهاب(38). كما توقف غير باحث من دارسيه عندها.

وفي ديوان (نار القِرى) نزل نادر هدى من خلال قصيدتي:

يا أبي حملتني ما لا أطيق.
فاشهد يا محمد

إلى أدق تفاصيل الواقع الاجتماعي بمعناه الأسري والعشائري إذ رسم منظومة القيم والمفاهيم التي تحكمه وهو العين فيه، المتلظي بأتونه:

إن تقل: نحن أسرة
وفي المعنى وِجاء
فِراشٌ لكم،
ولنا أنتم غِطاء
نجوعُ ونعرى معاً
نتقاسمُ السراءَ والضراء
تنفثُ سمَّها الأفاعي
وتنعقُ الغربان
يستنسرُ البغاث
تُنالُ بالإثم والعدوان
ويقالُ فيكَ ما لم يقل!(39)

إن هذا الشعر يشكل رؤية فكرية تستنهض دور المثقف والمبدع إزاء مجتمعه، أيكون بعيداً عنه من باب التعالي، أم فاعلاً ومتفاعلاً من باب أن رسالة المبدع الحقيقي تقتضي التفاعل والإسهام فيه وصولاً إلى ما هو جميل؛ وأجمل؟! والأمر في ذلك على مواقف.

وقد حكَّم نادر وجهة نظره في أن يكون الفاعل المتفاعل في هموم مجتمعه وقضاياه، وإلى ابنه محمد بث زبدة رؤيته: أفكاره وأمانيه:

إن الخبزَ والماءَ الفرات
والروحَ مُعَتَّقَةٌ بأنداء المعالي
وعتم الليالي الحالكات
لعسيرٌ على الحرّ
وقليلٌ على من يعدُّ المآثمَ
بالبطولات الفارغات
فاشهد يا مُحمد (40)

أما في ديوان (حدائق القلق) فكان التجلي الفكري في واقع الأمة والوطن، وما يحيق بهما من أخطار وشرور متجليا فمرحلة كتابة الديوان (2004 – 2006) من المراحل الصعبة في واقع العراق خاصة، وما تأتى عليه من وليات بعد إسقاط النظام فيه، وفتح واقعة أمام كافة الاحتمالات: الخطر الأمني، خطر الطائفية، نُذُر التقسيم، والتدخلات الأجنبية، التي تنذر بكل الشرور، كل هذا ومثله يُنَثَّرُ في قصائد الديوان، تجده أينما يمَّمت نظرك. أنه حقاً وثيقة أدبية فكرية على واقع عاشه الشاعر؛ هذه الوثيقة التي تشكل بما تعنيه من أحاسيس ومشاعر حرَّاقة مضامين القصيدة ببعدها الإنساني، ففي قصيدة (عرض حال) نقرأ:

العدميون، الظلاميون، الضبابيون

محتفون بما أبدعوه لنظرياتِ الفكرِ

ومعاجمِ التاريخِ

ومصطلحاتِ الغباءِ

والتي ستشكلُ إضافةً نوعيةً لابن قتيبه

في عيون أخباره

ولأبن خِلدون وميكافلي ومونتسكيو

وربما بيكاسو أيضاً(41)

ومثل هذا التشاكل النصي يجعلنا نقف أمام رؤيا شكلية مضمونيه لم يغب عنا قول حفناوي بعلي في اعتبار نادر هدى من: «مصاف المبدعين المجدين في جيل الحساسية الجديدة في القصيدة النثرية العربية المعاصرة... وإعادة تشكيلها وهيكلتها بحيث حولها إلى نص مفتوح عابر للأنواع لما أصاب من نجاح في بنائها كان بمثابة دعوة شعراء عديدين من جيل التسعينيات ونهاية الألفية الثانية، إلى الالتزام بها وسيلة للتعبير الشعري»(42)

حقاً إنها حساسية جديدة في رؤية القصيدة شكلاً ومضموناً في عتبة ألفيتها الثالثة، ودليل على مدى التأثر والتأثير الذي نشهد لهذه الحساسية في مسيرة الشاعر نادر هدى.

أمام هذا الواقع كان هذا السؤال: (أما من باعث ثانٍ) إذ صرخ: (يا ثاني أثنين) والاستحضار سمة نص نادر هدى ووسمه، يقدُّ من مضانه ما أن يخصب نصه فيبدو وكأنه من دمه ولحمه، وإذ قال في (إيماءات عراقية):

ما نازعتك أيها الوطن

ما خنت الملح

وبنت العمِّ فيك

لكنها الغربان عمَّت

فضنت البئر، تعكر مائها

وسُمت (43)

قال وقد بلغ فيه السيل الزُّبى متهكماً من الواقع الذي يرصد بسطوة أجهزة الحاكم الأمنية التي تتحكم برقاب العباد ومقدرات البلاد على مبدأ: «كل شيء على ما يرام»:

الدخان ... الدخان

الذي يعصف بنظرية «النشوء والارتقاء».

ومدارس «الأحياء»

كله ... كله

بلا نار

هذا الدخان كاذبٌ

فناره ليست من عندنا (44)

إنها حقاً سياسة (النعامة) التي لم تفلح ألا عن تهاوي هذه الأنظمة وقد عاثت فساداً، فذهبت المقدرات نهباً، ناهيك عن الارتهان السياسي للأجنبي الذي لا يعنيك إلا من خلال مصالحه.

أن نادر هدى بمثل هذه الإشراقات النصية المشعة المدهشة، يفتح باب النبوءة في الشعر مشرعاً، وما هذا إلا معنى من معاني التجليات الفكرية المسلحة برؤيا: « الشعر الذي يمتدّ سلطانه ليشمل الحياة بأسرها» حسب استيفن سبندر.

الهوامش:

1- ينظر: نادر هدى، مشارب الرهبة، دار البيروني، الأردن 2009.

2- ينظر: أفلاطون، الجمهورية، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة.

3- ينظر: أرسطو طليس، علم الأخلاق إلي نيقوماخوس. ترجمة عن اليونانية إلى الفرنسية.

4- نادر هدى، ثلاثية: (مملكة للجنون والسفر، مسرات حجرية، لن تخلصي مني) ص 91، دار الكندي، وتالة ليبيا 2001.

5- نفسه: مسرات حجرية، ص 123.

6- نفسه: قصيدة: عذابات الكفري... ص 167.

7- نفسه: ص 169.

8- نادر هدى، ثلاثية:(حبر العتمة، مزامير الريح، عالم لست فيه...!؟) وزارة الثقافة الأردنية 2010 ص 60.

9- حوارات نادر هدى، ص183.

10- نفسه، ص111.

11- الفتوحات الإسلامية، تأليف: جوزيف رينو، تعريب:إسماعيل العربي.

12- لن تخلصي مني، قصيدة: أصوات، ص 193.

13- نفسه، قصيدة: عبادة، ص 230.

14- نفسه، قصيدة: علاقة، ص 253.

15- عالم لست فيه...!؟ ، قصيدة: تلك هي المرأة، ص 296.

16- نفسه، قصيدة: هذا هو عنواني، ص 287.

17- نفسه، قصيدة: كتب التاريخ، ص336.

18- نفسه، ص 360.

19- ديوان كذلك، دار الكندي- الأردن 2001 ص 132.

20- نفسه، قصيدة كذلك، ص 120.

21- نفسه، قصيدة: حرف وهم، ص 148.

22- نفسه، ص 157.

23- نفسه، ص 163.

24- نفسه، قصيدة: مكابدات، ص 163- 166.

25- ديوان أنت، نادر هدى، وزارة الثقافة الأردنية، دار الكندي، ص20.

26- كذلك، قصيدة: انتظار المشتهى، ص 62.

27- سأعد أيامي بموتك، دار الكندي، الأردن 2004 ص 42.

28- نفسه: قصيدة: أغالب ما ليس فيّ، ص 92.

29- نفسه: 106.

30- نفسه، ص 104.

31- نفسه:: ص 110.

32- نفسه، ص 166.

33- ينظر: الحداثة الشعرية وفاعلية الكتابة، حفناوي بعلي.

34- ديوان أروى، قصيدة: أرق الحروف، ص 118.

35- ينظر ذلك في كتب السير مبسوطا.

36- ينظر، نهج البلاغة للإمام علي بن أبي طالب، شرح محمد عبده، ج/4، دار الفجر-القاهرة، ص 576.

37- ديوان أروى، المقدمة ص: 7 ، 8.

38- ينظر: سيرة النص/ منارات ومحطات في سيرة ومسيرة نادر هدى الشعرية، ابتسام مرهون الصفار.

39- نار القرى، نادر هدى، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، ص، 12، 2007.

40- نفسه، ص 35.

41- حدائق القلق، قصيدة عرض حال، وزرة الثقافة 2007، ص 9.

42- ينظر: الحداثة الشعرية وفاعلية الكتابة، ص 153 حفناوي بعلي. تجدر الإشارة إلى أن ذلك كان بحق ديوان (مزامير الريح) الصادرعام1993.

43- حدائق القلق، ص 48.

44- نفسه، قصيدة: مناظرات، ص 61.

عثمان حسين ذاتية المحّنة وطنية الهوى

◄ عبد الكريم عليان

عثمان حسين شاعر من غزة، بدأ الشعر في منتصف ثمانينات القرن الماضي، ونشر باكورة أعماله بالشراكة مع الشاعر خالد جمعة في العام 1992 بعنوان: «رفح، أبجدية، مسافة وذاكرة»، لينفرد بعد عام في ديوانه: «البحار يعتذر عن الغرق» الذي صدر في القدس عام 2003، تلاه ديوان «من سيقطع رأس البحر» صدر من غزة في العام 1996، وكذلك ديوان «له أنت» صدر من رام الله في العام 2000، ومن ثم ديوان «الأشياء متروكة في الزرقة» القاهرة 2004، والديوان الذي بين يدينا بعنوان: «كأني أدحرج المجرات» القاهرة 2010.(1) فيكون قد ولدت قصائده زمن الانقلاب والتشظي السياسي والاجتماعي والاقتصادي في بيئة الشاعر، كما أن شاعرنا من رعيل الشعراء الأوائل في غزة الذين اقتحموا قصيدة النثر، ومن ثم شعر الحداثة الغامض والمبهم، أو قل أبعد من ذلك إلى ما بعد الحداثة؛ فجاءت قصائده في سياق التجاوز والرفض من أجل التجديد والاستكشاف، وهي انعكاس أو رد فعل لما حصل في المجتمع من ثغرات اجتماعية وسياسية وفكرية، كما راكمت لدى الشاعر هواجس الثورة على القديم بتجاوزه ورفضه؛ فذهب في شعره إلى التجريب، أو كما يقول محمد برادة: «الشعر الحديث يتبوأ موقع الريادة والاستكشاف واللهث وراء الحالات القصوى في تجريب اللغة والتشكيل وتركيب النص..»(2) كما سنلاحظ ذلك في معظم قصائد الديوان.

لعل (أركاديا) المخيم التي ترعرع فيها، كانت الملهم الأول لشاعرنا، حيث الصمت والفراغ، شكلاً الهاجس الأول الذي دفع به إلى الانسحاب من الواقع، أو من عالم الوعي ليحلق عالياً؛ فيلتقط موسيقى النجوم، ويعتق نفسه من عالمها المحسوس.. فهو يستنبط ما وراء الحس من المحسوس، ويبرز المضمر عنده بإهماله للعالم الحقيقي؛ فصوره لا تصبح رمزاً إلا حين تصفو، أو تحاول أن تصفو من كل أثر مادي فينزع إلى التجريد في ديوانه «كأني أدحرج المجرات»، ليستنبت من ذاته رموزاً خلقها هو بعيداً عن الرموز الأسطورية، والتقليدية، فظهر شعره أكثر غموضاً وإبهاماً. يقول أدونيس: « يبدو أن أكثر الشعر الرمزي غموضاً وإبهاماً هو ما كانت رموزه رموزاً ذاتية يخلقها الشاعر نفسه، فمثل هذه الرموز غير المصطلح عليها، والتي لا يعرفها إلا الشاعر نفسه هي مما يغطي الشعر بهذا الضباب الكثيف الذي يصعب اختراقه للوصول إلى دلالاته..»(3) إن شاعرنا عثمان حسين كما نعرفه هادئ الطباع، دائم التفكير، دائم الصمت، يكتنز في داخله

◄ باحث فلسطيني.

هموما كثيرة.. قصائده تحمل رموزاً لهواجسه؛ فيكَثّف فيها شخصيته؛ وهو لا يقدّم مجرد ترجمة مصورة لأحلامه بقدر ما هي وسيلة للوصول إلى محتويات اللاشعور المكبوتة، لتخرج العناصر حسبما يتراءى له بالصور الأقرب إلى الوعي.. إنه عمل سريالي، أو صوفي الشطح، يتميز بالتعبير عن «الأنا» السرية اللاشعورية؛ فهي المعين والنبع الذي خرجت منه قصائد ذات بنية سائلة تتموج وتتشعب.. فضاءاتها اللغوية والإيقاعية مفتوحة دون حدود أو قيود تعبيراً عن تجارب داخلية خاصة معقدة، ومن مشاعر محبطة أو مكبوتة متدفقة تحت أمواج من التقنيات التعبيرية كقناع شاعري، فمن الصعب أن تجد عبارة أو جملة تمت إلى العادي والمألوف والواقعي؛ فالعالم المنظور لديه ليس سوى صورة لعالم سرّي لا تكشف عنه العلوم والفلسفات والأديان المهتمة بدراسة العالم المنظور مباشرة.. أما عثمان حسين يغوص في الإشراق من أجل كشف أسرار الظواهر الإنسانية بعيدا عن المحاكاة والوصف التقليديين؛ ليصل بنا لأن نشاركه في «رؤية» ما تحجبه الألفة والعادة في الكون وكشف المخبوء، ورؤية ما لا يرى، وسماع ما لم يسمع في منتج إبداعي لغوي شعري..

إن مخيلة شاعرنا تعمل بشكل سريع، وهي في الواقع أسرع من أن يلحق بها النقد؛ فما أن تتشكل الصورة في عقل القارئ بكل رموزها وحشود دلالاتها، وما أن تتمتع وتستلذ في التفكير بحكمتها فتنتقل للجملة التالية لتجدها صورة أخرى وعالم آخر تبحر فيه دون بوصلة، أو خيط دلالة يرشدك إلى مرام الشاعر؛ مثلما باتت عند الشاعر والناقد المكسيكي «أوكتاينوك»: «مقطوعة من الماضي وهي تندفع باستمرار إلى الأيام بوتيرة مدوخة، مما يجعلها عاجزة من مدّ أي جذور، لا تعيش إلا ليومها من يوم إلى آخر.. إنها عاجزة عن العودة إلى بداياتها من أجل استعادة طاقتها على التجدد..»(4) إذن القصيدة عنده تتجدد، وتسمح لنفسها بأن تفرز أفكاراً تختلف عما أفرزتها سابقاً، وربما تتناقض معها.. وبهذا يسمو الشاعر إلى مشاركة القارئ بفعالية في كتابة النص وإيجاد الدلالات من خلال عملية التأويل.. إن تجربة الشاعر سرعان ما تصبح ملكا للقارئ بسبب حميميتها وتلك الحميمية قادرة وبسرعة على تحويل الغريب إلى مألوف، وهذا حسب ما نعتقد هي غاية جميع الكتاب...

الملفت للنظر والمميز الجديد في ديوان «كأني أدحرج المجرات» هو انتقال الشاعر إلى فن حديث في الأدب العربي هو «شعر الإبيجراما»، وبهذا يكون قد التحق بكوكبة الشعراء الذين تأثروا بالشعر الأوربي الحديث؛ حيث انشغل هؤلاء بطرح ذواتهم داخل الإبيجرام النثري الشعري، من بين هذه الكوكبة نذكر عز الدين إسماعيل، وأدونيس، ومصطفى رجب، وكمال نشأت، وعبد المنعم عواد يوسف، وأحمد مطر،... وغيرهم، أما «فن الإبيجرام» يعد من الفنون الجديدة على الدرس الأدبي العربي، وعلى الرغم من عراقة هذا الفن في الآداب الغربية، إلا أن النقاد العرب لم يلتفتوا إليه أو لم يهتموا به الاهتمام المناسب، باستثناء الدكتور طه حسين الذي يعد أول من أشار إلى هذا الفن في أدبنا العربي في كتابه «جنة الشوك»، ثم تلاه الدكتور عز الدين إسماعيل في ديوانه «دمعة للأسى... دمعة للفرح».(5) تجدر الإشارة بأن المكتبة العربية مازالت تفتقر إلى الدراسات حول هذا الفن، لذا اعتمدنا على اليسير من المقالات التي نشرت عبر الشبكة العنكبوتية.. أما الإبيجرام يمكن اعتباره «شعر الحكمة»، وكان قدماء اليونان يستخدمونه للنقش على القبور والتماثيل في عبارات مختصرة تغلب عليها طابع الحكمة، أما تعريف الموسوعة البريطانية الجديدة للإبيجراما، هو: «كتابة تصلح للنحت على أي أثر أو تمثال... وقد أصبح الاسم يطلق ويطبق على كل بيت قصير ومليء بالمعاني خاصة إذا كان قوياً وذا معنى معين ويشير إلى مبدأ معين»(6) أما الشاعر الدكتور عز الدين إسماعيل في

مقدمة ديوانه: «دمعة للأسى.. دمعة للفرح» قد أخبرنا عن ماهية الإبيجرام في قوله: «وحين تُذكر الإبيجرام في النقد الأدبي يكون المقصود بها بصفة عامة القصيدة القصيرة التي تتميز على وجه الخصوص بتركيز العبارة وإيجازها، وكثافة المعنى فيها، فضلاً على اشتمالها على مفارقة، وتكون مدحاً أو هجاءً أو حكمة، وقد عرفها الشاعر الرومانسي الإنجليزي كوليردج بقوله: إنها كيان مكتمل وصغير؛ جسده الإيجاز والمفارقة روحه».(7)

لقد صارت قصيدة الإبيجرام في الشعر العربي الحديث من القصائد المهمة التي يجمع فيها الشاعر عن طريق التكثيف والإيجاز قضايا الإنسان المعاصر، فهي تعد نوعاً أدبياً قائماً بذاته له سماته ومعاييره الفنية. ومن ثم فإن الإبيجرام نوع أدبي يقف نداً جانب الأنواع الأدبية الأخرى فقد كتبه الشعراء اليونانيون والرومان ومن بعدهم الأوروبيون أمثال جون دون وألكسندر بوب والكاتب الأميركي مارك ثوين. وكان الإبيجرام في بداية أمره عند اليونانيين مجرد نقوش تُسَجَّل على القبور والتماثيل والنصب وغيرها، ثم حولها الرومان فيما بعد إلى فن أدبي يقوم، بالدرجة الأولى، على التركيز والانتهاء بلسعة هجائية بارعة. وأقرب وصف لها ما جاء في «إبيجرام» شهير يشبّه هذا الشكل بالنحلة: ذات جسم رشيق دقيق جميل، لكن في ذيلها لسعة حادة».(8) بقي أن نشير إلى مميزات هذا الفن كما أوردها عميد الأدب العربي الدكتور - طه حسين - في كتابه «جنة الشوك» الذي صدر في أربعينات القرن الماضي، حيث قال: « الإبيجرام» شعر قصير يمتاز بالتأنق الشديد في اختيار ألفاظه بحيث ترتفع عن الألفاظ المبتذَلة دون أن تبلغ رصانة اللفظ الذي يقصد إليه الشعراء الفحول في القصائد الكبرى، وإنما هو شيء بين ذلك لا يُبْتَذَل حتى يفهمه الناس جميعا فتزهد فيه الخاصة، ولا يرتفع حتى لا يفهمه إلا المثقفون الممتازون الذين يألفون لغة الفحول من الشعراء». وقال طه حسين إن المعنى في هذا الشعر هو أثر من آثار العقل والإرادة والقلب جميعاً، علاوة على أن نهاية كل قطعة منه لا بد أن تكون «أشبه شيء بالنصل المرهف الدقيق ذي الطرف الضئيل الحاد»، فضلاً عن «الحرية المطلقة» التي كثيراً ما ينتهجها ناظموه والتي يتجاوزون فيها «حدود المألوف من السنن والعادات والتقاليد»، إذ تدفعهم «إلى الإفحاش في اللفظ وإلى الإفحاش في المعنى». ويشدد أديبنا الكبير على شرط القِصَر في كتابة الإبيجرام مبينا أن الهدف من ذلك أن يكون هذا الفن «سريع الانتقال، يسير الحفظ، كثير الدوران على ألسنة الناس، يسير الاستجابة إذا دعاه المتحدث في بعض الحديث، أو الكاتب في بعض ما يكتب، أو المحاضر في بعض ما يحاضر، ثم ليكن مضحكاً للسامعين والقارئين بما فيه من عناصر الخفة والحدة والمفاجأة، ثم ليكون بالغ الأثر آخر الأمر في نفوس الأفراد والجماعات».(9)

ديوان «كأني أدحرج المجرات» قليل الكلم كثير المعاني والدلالات، إذ بلغت عدد صفحاته ثمانين صفحة من القطع الصغير، بلغت مجموع كلماته ألفاً وستمائة واثنين وثلاثين كلمة تلألأت في تسع «قصائد» أو عناوين، تطابقت مع مقولة النفري، الشاعر الصوفي: «كلما اتسعت فيها الرؤية ضاقت العبارة..»(10) كما خلقت كلماتها المكثفة والمكتنزة تسعة وتسعين «إبيجراما» مضيئاً يصلح كل منهما لأن يكون سراجاً منيراً لدرب مظلم عميق! تنوعت بين الإنساني والحياتي والسياسي والاجتماعي، اعتمدت على لغة المفارقة وبُنية التضاد، سواء على مستوى المعاني أم الألفاظ التي لا تخلو من المفاجأة أو الإدهاش. يفاجئنا الشاعر منذ البداية في عنوان ديوانه «كأني أدحرج المجرات» كيف ينفي الشاعر ذاته، أو أناه خارج الجاذبية الأرضية ليسبح في عالم آخر! غير عالم الأرض التي نعيش عليها.. ليناغم ويحاكي المجرات الكونية؟ يدحرجها في المكان الذي يرغب..؟! ما هي مجرّات - عثمان



حسين . التي يحاول زعزعتها ونقلها لمكان، أو لظرف آخر غير الظرف الذي نعيشه؟ هل هي المسلمات والبديهيات التي تعودنا أن نسلم بها..؟ أم هي العادات والتقاليد التي انتظمنا على رتابتها وقادتنا إلى السكون..؟ أم هي محاولة منه للكشف عن المخبوء في عوالم النفس الإنسانية؟؟ هذا ما يسحبنا إليه الشاعر للغوص في قصائده، ونبدأ من القصيدة الأولى:

«أشرقتُ كفراشة مسّها اللهب» عنوان هو بحد ذاته «إبيجرام» يصلح لأن يكون لافتة مضيئة لذات الشاعر القلقة والغاضبة، لكن غضبه ونقمته هادئة كطباعه التي أخذت طابعاً صوفياً منسحباً عن سلوك وصفات مجتمعه الذي تميز بالعنف، والارتباك، وعدم الاستقرار: فاستخدم (الفراشة) الباهرة في أنوثتها ونعومتها كرمز، وكائن هشّ يمسّها اللهب إلا أنها تعشقه فتعود إليه.. يقول كولن ويلسون عن «النظرة العصفورية»: «إن الإنسان يزاول نظرة معينة على الحياة، وحين ينسحب من هذه الحياة ولو للحظة واحدة ليرى في أثنائها قدراً أكبر من الحياة بدلاً من بقائه محصوراً ضمن رؤية أو بؤرة ضيقة..»(11) أي مفارقة يعيشها الشاعر مثل فراشة؟ القصيدة كتبت في رام الله، والشاعر من غزة/ اللهب، التي تسعته وتلسعه.. كما هي تلسع الجميع لكن الشاعر يعشقها رغما عن الغضب الذي يتملكه:

أشيرُ بغضب إليك

ويشير العارفُ:

قليل كائنات تداهم أعشاشنا،

تبعثر أسرارها وتمضي

في حيز سميك

وأشار أيضا إلى أننا دائما

نلملم أوجاعنا

أمام صانعيها

أُنظر إلى الإبيجرام: «قليل كائنات تداهم أعشاشنا، تبعثر أسرارها وتمضي» في إشارة إلى ما يجري للمجتمع الفلسطيني/ الغزيّ الذي يحلم بالهدوء والاستقرار.. إلا أن كائنات أخرى تعتدي على هدوئه وتعكر صفو نومه.. ولا ينتهي الأمر عند من اعتدى عليه، بل نقوم نحن بمساعدته عندما نشتكي من ذلك دون مقاومة جادة لصد الاعتداء.. الدلالة الموفقة في (نلملم أوجاعنا)، كما لو كنا نلملم أظفارنا التي لم تتوقف في أن تنبت مرة أخرى، فنعود لتقليمها من جديد، وهكذا..

الليلُ يبدو مدركا سرّ القسوة،

ساكنا في نسيجها الطري

تعبر الأحلام الصغيرة إلى سبيلها

يغضُّ الليلُ طرفه

خشية الافتتان

أيُّ سرٍ

ثقيل

تدركُ

أيها الليل ؟

وأيةُ قسوة تلك التي تفقأُ عين الحياة؟

رمزية الليل في الإبيجرام السابق هي للشاعر ومن معه ممن يدركون الحقيقة/ السر الذي لا يستطيعون البوح به مباشرة خوفاً من الفتنة في إشارة إلى جدلية العلاقة بين المواطن الغزي ومن يعتدي على حقوقه ويغزو حتى فراشه ونومه ليقضّ مضجعه، ويقوض حياته وأمله في العيش بحرية وكرامة في وطن ديمقراطي مستقل.. وتتجلى مفارقة الشاعر في سؤال السكوت عن تلك القسوة التي لا يمكن البوح بها والتعبير عنها بحرية خوفا من البطش والفتنة التي باتت تؤرق الجميع.. الشاعر لم يفضح المستور مباشرة، لكنه فعل أكثر من خلال أسئلته الاستنكارية عما وراء المستور؛ فتصل لذهن المتلقي ووجدانه كأنها سهام، أو رصاص يخترق كل الحصون المنوعة..!

بيدي أبلسمُ الوقت والبذاءات

أعدّدُ أحوالها

وأبدو رحيما وصادقتا

تذوب

الحكاية

على صدر الكلام

وأسألُ

ينتفض السؤال

حكمة تائهة

لماذا تحرقين هواءنا

وتعبثين بجثامين أحلامنا؟

تتضح الصورة تماما لما أشرنا إليه عن نفسية الشاعر وطباعه الهادئة؛ فهو يؤكد لنا أنه يتكيف مع الوقت ويتجرع بكبرياء كل تلك البذاءات والأفعال التي صدرت وتصدر عن جهات غير مرغوب في سلطتها وحكمها، ليؤكد لنا أنه يتكيف مع الواقع ويطوعه بحيث يتناسب مع نفسيته ويختزنه لوقت أخر يأمل من خلاله تحقيق ما يصبو إليه.. لكن مفارقة الإبيجرام تتجلى في (أُبلسمُ الوقت والبذاءات)، من يمكنه أن يكون الطبيب المداوي للتعبيرات القبيحة والملغمة! وكذلك الوقت الطويل الذي يؤرق الناس عندما يسير برتابة قاتلة!! من غير الشاعر لديه القدرة على ذلك..؟ أليس هذا هو سرّ الشاعر الذي يكشف فيه ما لا يمكن أن تكشفه العلوم والفلسفات والأديان المهتمة بدراسة العالم المنظور مباشرة..؟

يا غزة

يا كذبة الرائي

هل بحثتِ عن مفردات لا تشيرُ

إلى ملامح الموت فيكِ؟

يا كابوس المُخلص المفتون

يا حلوة سمراء

ويا فكرة جرحت أوصافُها

مفارق الطرقات

وغرف النوم

يلخص لنا الشاعر في الإبيجرام السابق رؤية صديقه الكاتب والقاص: (زياد خداش) الذي يسكن في رام الله، المفتون بغزة (الأسطورة)، لكن الشاعر يسخر من هذه الرؤية المبالغ فيها عند من لا يعيشون في غزة التي تداهم أعشاشها كائنات تفسد عليها جمالياتها!! مع أنه يؤكد عشقه في حلاوة سمرتها.. إلا أن هذه الفكرة المتناقضة يؤلها ويفضح سرها كل شيء في غزة من مفارق الطرقات والشوارع الفوضوية إلى العلاقات الإنسانية حتى داخل غرف النوم في إشارة إلى سيكولوجية الغزي المضطربة..! هنا إبيجرام يكشف فيه الشاعر أسرار الظواهر الإنسانية بعيداً عن المحاكاة والوصف التقليديين؛ ليصل بنا لأن نشاركه في «رؤية» ما تحجبه الألفة والعادة في الكون وكشف المخبوء، ورؤية ما لا يرى، وسماع ما لم يسمع..

رمادي بحرك المجروح

وعيناك الرماديتان

تبحثان عن أغنيات تكسرت

في حضورك البهيّ

وعن قاتل رمادي يخبئ موته دون حرج

في عينيك الرماديتين

كيفما يكتب عثمان حسين عن وطنه لا بد أن يذكر البحر الذي تتصف به غزة الساحلية، وإذا ما وصف البحر فهذا يعني أنه يصف غزة ويختصرها فيه.. حتى البحر الذي لم تلوثه يد الإنسان بطهارته إلا أنه يصفه بالرمادي الممزوج بالدم! بدلاً من الصفاء والنقاء.. أما المفارقة أو جمع النقيضين في الإبيجرام السابق هي جمالية العينين اللتين تبحثان عن أغنيات تكسرت؟! دلالة على الفكر الأصولي المتطرف الذي فُرض على المجتمع الغزي فكسر الأغاني الحالمة، واستبدلها بأغاني لا جذر لها ولا هوية، وطغى الموت بدلا من الحلم الجميل..

وصوتك يعلقُ أجراساً في عنق الوقت

الحرائق تطارد الأمجاد

والهزائم والذكريات

لم يقف بيننا القدرُ

لم يقل لي: تراجع

دنوت أكثر

فأشرقت كفراشة مسها اللهبُ

وأصبح الصوت المتبقي هو الصراخ والعويل يخرج عند الحاجة كطنين الأجراس، والذي يعيش في غزة قد يسمع ذلك بين الفينة والأخرى من مكبرات الصوت فوق المآذن التي تنتشر في كل شارع وحي بغزة، ولم تقتصر هذه المكبرات على الآذان والخطب الدينية؛ بل صارت تستخدم في كل مناسبة.. وما حدث في غزة قضى على الأمجاد البطولية لها، وكذلك على الذكريات.. تعبيراً عن حجم الكارثة (الانقسام والتشظي) للشعب الفلسطيني. مع ذلك يبقى الشاعر ابن غزة التي يعشقها ولن يبتعد عنها رغم أن الفرصة أُتيحت له

عندما كان في رام الله حيث كتب قصيدته هذه، لا بل يؤكد أنه اقترب منها أكثر عندما ابتعد عنها، ورغم أن نارها لسعته، لكنه يعشقها كعشق الفراشة لأوار النار..

النار لي

ولنا صواريخ الطائرات

والموت الجماعي

ولنا النار بألوانها

لنا المجد

وبيت القصيد

ثم بضيف أن النار له؛ لأن الشاعر هو أول من يكتوي بها، وإن لم تصبه فيكفي أنها تصيب مجتمعه الذي يعيش فيه.. والذي تعود على صواريخ الطائرات التي لا تقتل فرداً بعينه، بل جماعات.. ولا يتوقف القتل بالطائرات لوحدها، بل بكل وسائل القتل والدمار، ثم يذيل إبيجرامه بمفارقة الخلود التي يحفظها الشعراء والأدباء..

وكنت أعض الهواء من الوجع

هكذا قرر الغيبُ

فقررت ألا أغيب عن سمائك الموصولة

ببحر مفروضٍ

على ألف اليابسة

محنة الشاعر ووجعه دفعتا لأنّ يعضَّ الهواء دلالة على أنه لم يجد من يشاركه في نوعية المحنة وحجمها الكبير.. وإذا ما تقرر ذلك من (الغيب) سؤال استنكاري لعدم ثقته بالجهة التي قد تكون أكثر من طرف في سبب محنته ووجعه، وإذا ما كان ذلك الطرف أو الأطراف يسعون إلى تهجيره وإبعاده عن مسقط رأسه وبيئته؛ فقرر هو ألا يغيب عنها ويبقى يتحمل كل ذلك الوجع والألم..

لك الحياةُ يا سيدَ الموت

لك الأرضُ والتاريخُ

وأوصافُ النبيين

لكن ستذهبُ

إلى حيث شاء لك السابقون

وتمضي بعيدا هناك.

الموت سيبقى هو السيد، والأرض ستبقى والتاريخ كذلك، ولشعب غزة المرابط الصابر سيرته التاريخية كسيرة الأنبياء باقية كلما بقى فيها أحياء، هكذا سنة الحياة وقانون التاريخ، وإن مضى الشاعر سيبقى شعره وسيرته حية كما تاريخ وطنه يبقى مجداً ونبراساً للأجيال من بعده.. ها هو شاعرنا على طريق الصوفية ينهي قصيدته بإبيجرام الموت؛ ليضفي إلى قصيدته صراعاً دراميا خفياً بين الحياة والموت الذي هو نهاية كل شيء مادي، لكنه يبقي السؤال الفلسفي الأهم كما تبقى الروح التي استعار عنها بسيرة التاريخ والأنبياء، واختفائه بعيدا هناك.. في إشارة ميتافيزيقية للحضور.. إنه يقترب من رؤية أدونيس، يقول الدكتور سهير حسانين: «إن قضية الاتحاد بالأرض أو الطبيعة تعكس رغبة عارمة في معرفة سر الوجود، والوصول إلى الحقيقة، حيث يصبح الوجود بأسره موضوع رغبة لدى أدونيس. إن ذلك الاتحاد يوقف حركة التاريخ، يشلّ تاريخ اللحظة عن الحركة والتشظي، حيث يتم طي الزمان - ماضيه وحاضره - ليتوقف الشاعر عند كل نقطة لها صلة بالإنسان، ليستشف العلاقة بين الحوادث والغاية الأساسية للوجود. فكل شيء ينمُّ عن معنى، لكن ليس في ذاته أو من

أجل ذاته؛ بل من أجل حياة الإنسان، ومن أجل تحقيق الغاية الإلهية»(12).

«كأني أدحرج المجرات» القصيدة التي اتخذها الشاعر عنوانا كليا لديوانه بمجموعة قصائده، يكثف فيه عثمان حسين رؤيته في شاعرية العنوان باعتباره العلامة اللغوية الأولى للدخول إلى عالم النص.. منذ البداية يجنح بنا الشاعر لفضاء آخر غير مألوف لنا.. عالم يرى فيه أحلامه وتطلعاته أو رؤاه التي لم يجدها، أو يلمسها في عالم الواقع، أو على الأرض.. إذا قال شوقي: «كاد المعلم أن يكون رسولا» فيجوز لنا القول كاد الشاعر أن يكون نبياً.. من غير الشاعر يمكنه أن يسير على خطى الأنبياء؟ ويحلق عالياً في السماء؟

وأنا في الأعالي

سأهدي إلى سمائك الأولى

قوسقزحا وبحرا

حبا يعلق كيف السؤال

على فكرة القوس

ها هو شاعرنا يحلق عالياً في السماء السابعة ويهدي للسماء الأولى من بحر الحب ألواناً زاهية تخلب الأبصار، ويجنح بعيداً في الصورة التي رسمها.. مثيراً أسئلته الفيزيائية والميتافيزيقية، ويختصرها جميعها في فكرة القوس (قوس قزح بألوانه). يقول أدونيس: «لا يكون للشعر قيمة إلا بالإيغال في هذا العالم «استقصاء واستجلاء»، وعندها يصبح الشعر نسيجاً من القلق والشك والتساؤل بعيداً عن العقول الواثقة المتدحرجة باطمئنان على سطح العالم».(13)

أعلم أن المجد لي

وأني محيط بما يحزن القاتلين

الغزاة الصالحين

لكني سأعبر ممراً ضيقاً

قابضا على جمرتي

وباسطا على رغيف جائع

يقرر الشاعر أن المجد له، و(لي) الشاعر هنا تحمل دلالتين معاً، هما (الفن، وفلسطينيته). إنه جمع معاناة الفنان مع معاناة الفلسطيني في إبيجرام مكثف يؤكد فيه أن قسوة العيش التي يمر فيها كشاعر أولاً، وكفلسطيني ثانيا لا بد لها أن توصله إلى المجد والخلود.. ولا بد للفلسطيني الوصول لأهدافه، ولو من خلال ممر ضيق قابضاً على الجمر ومتحملاً قسوة الحياة ممثلة في صورة (رغيف جائع)، أي صورة غريبة ساخرة رآها الشاعر في رغيف خبز بدلاً من أن يسد رمق إنسان جائع، فصار الرغيف هو الإنسان الجائع دلالة على أن الرغيف غير سمين ويخلو من الدسم.. إنها لعبة المجاز عند شاعر موغل في التخيل والصور المتنافرة.!

كأني أدحرج المجرات

تتساقط نتوءات وحواف

الأرض منفضة الكون

مجرّات عثمان حسين هي كل تلك السياسات والهجومات التي لحقت بوطنه وشعبه وما فعلته من انكسارات وبطولات معاً، وما لحق بمجتمعه من سلوكيات غير مرغوبة، ورتابات لم تتغير، وكأنها قدر مستمر.. مما دفعه لأن يخرج من عالم الأرض إلى عالم آخر يرى منه الأرض منفضة للكون، وكواكب المجرات تتساقط لتصنع حوافاً ونتوءات، وكما قلنا المجرات هنا ليست المجرات الكونية، بل هي التداخلات الإقليمية والداخلية بكل ما يصاحبها من منغصات وكوارث ثقافية واقتصادية واجتماعية وسياسية على الوطن الفلسطيني..

في عينيك الصافيتين أرى؛

حيرتي

وعجزي البارد

جنودا يثرثرون عن ضياعهم

في متاهتي

أراهم واضحين في صفائك الرائي

أرى ما أطيق

ولا أطيق ما أرى

يقول أدونيس في كتابه «الثابت والمتحول»: «الصوفية هي استشفاف المجهول واكتشاف ما يختبئ وراء هذا الستار الكثيف الذي هو الواقع الأليف اليومي..» هكذا ينهي الشاعر قصيدته وحيرته ومحنته وعجزه ورحلته الصوفية التي رأى فيها ذاته، ورأى فيها الوطن ذو العينين الصافيتين التي يعكر صفائهما جنود يثرثرون دلالة على أنهم ليسوا بحراس للوطن، ولا يدركون وظيفتهم.. أما الشاعر بقي في حيرة وعذاب حينما يؤكد لنا أنه يطيق برؤيته لأشياء، وأخرى لا يطيقها ويقبلها..

نختم رحلتنا هذه في ديوان «كأني أدحرج المجرات» بما اهتدينا إليه من تأويل، ولا ندعي أن تأويلنا هو الأصح، تاركين لغيرنا تأويلاً آخر يقترب منا أو يبتعد.. ويبقى في الديوان قصائد وإبيجرامات تحتاج إلى استنطاق متروكة للقارئ.. آملين أن نكون قد وفقنا في بث الروح والحركة لقصائد شبه صماء؛ وننهي قولنا بأن المبدع هو: الإنسان الذي يعثر في شيء معروف على أشياء غير معروفة، ولكنه شخص ميال إلى المبالغة.

الهوامش:

1- عثمان حسين: كأني أدحرج المجرات، أرابيسك، القاهرة، 2010 .

2- محمد برادة: مجلة «فصول» مجلد 4، العدد 3 أبريل 1984 ص 20.

3- أدونيس: الأعمال الشعرية، المجلد الثالث، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا لبنان، 1958، ط 4 ، ص 441 .

4- مارشال بيرمان: حداثة التخلف، تجربة الحداثة، ترجمة: فاضل جتكر، دار كنعان للدراسات والنشر، ط 1، 1993 ،ص 25.

5- د. أحمد الصغير: الأبيجرام في الشعر العربي الحديث

http://www.manqol.com/topic/?t=64657

6- المرجع السابق.

7- د. عز الدين إسماعيل: دمعة للأسى .. دمعة للفرح، (المقدمة)، شركة مطابع لوتس، القاهرة. ط1 2000 م.

8- محمد نجيب السعد

http://www.alwaleedonline.com/NewsDetails.aspx?ID=4048

9- د. طه حسين: الأعمال الكاملة «جنة الشوك»، علم الأدب مج11 . دار الكتاب اللبناني. بيروت. ط1. 1974م.

10- النفري، محمد بن عبد الجبار: المواقف والمخاطبات، تحقيق: آرثر آربري، تقديم وتعليق: د. عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985 .

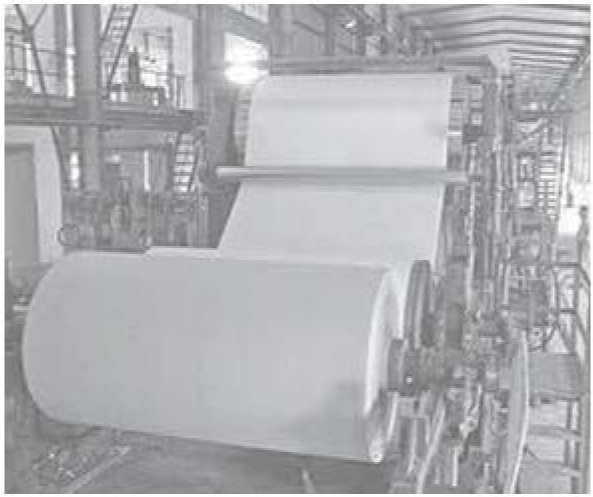
11- كولن ولسون: الشعر والصوفية، دار الآداب، بيروت 1979، ط 2،ص 42.

12- د. سهير حسانين: العبارة الصوفية في الشعر الحديث، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط 1، مصر 2000، ص 153.

13- أدونيس: مدارات، جريدة الحياة، العدد 12024، الخميس 1996/1/25.

عصر الكتابة العربي
تطوير صناعة الورق في العصر العباسي

د. عصام سليمان الموسى



تمهيد:

في تاريخ المعلوماتية والاتصال (المعلو- اتصالية)، للعرب إسهامات رئيسة لا يجوز إغفالها، أو تجاهل دراستها، في ضوء نظريات العلوم الحديثة التي تقدم تفسيرات جديدة على الظواهر تزيد من فهمنا لعمقها وأثرها خاصة إذا كانت هذه الإسهامات قد لعبت دوراً في تطوير المعرفة ومن ثم الحضارة الإنسانية.

ومن أبرز هذه الإسهامات، قيام العرب الأنباط بتطوير الأبجدية العربية في الثورة الأولى للاتصال، وتطوير صناعة الورق في العصر العباسي الأول.

ومع الأسف، لم يحظ موضوع تطوير الورق عند المؤرخين العرب كوسيلة اتصال بالاهتمام الذي يستحقه. وفي ضوء النظرية التاريخية للمعلو- اتصالية، فإن تطوير وسيلة اتصال جديدة واستعمالها في مجتمع ما يقود لتحولات اجتماعية وثقافية واقتصادية تؤدي بالضرورة إلى تفوق هذا المجتمع على غيره، وريادته، وازدياد منعته. ونستطيع أن نشبه الورق في العصور الوسطى بالحاسوب في زمننا الحالي، الذي يمتد تأثيره إلى جميع مجالات الحياة.

والورق هو وسيلة اتصال أسهمت في تحرير عقل الإنسان- كما يذهب إلى ذلك المؤرخ البريطاني ويلز (H. G. Wells) في كتابه: معالم تاريخ الإنسانية(1). ويكتسب البحث في تطوير الورق واستخدامه أهمية إضافية لأنه الوسيلة التي استخدمها الإنسان طيلة ألف وخمسمائة عام استخداماً فاعلاً منذ أن طور العرب صناعتها، بعد أن تعلموها من الصينيين، فحلت محل وسائل اتصال مكلفة كثيراً، مثل الرق والقرطاس. واستمر استخدام الورق حتى قدوم عصر الاتصال الرقمي، الذي صار فيه أفول استخدام الورق كوسيلة معلو- اتصال عريقة قاب قوسين أو أدنى، ذلك أن الباحثين يتنبؤون بقرب

أستاذ في قسم الصحافة - كلية الإعلام في جامعة اليرموك.

حلول استخدام الورق الإلكتروني الذي سينهي عصر الورق التقليدي.

وفي ضوء النظرية التاريخية للاتصال والإعلام، فإن تطوير وسيلة للمعلو- اتصالية جديدة واستعمالها في مجتمع ما، ينبئ أولاً أن هذه الوسيلة قد جاءت عن نظام سياسي وثقافي منيع، كما يعني ثانياً أن استخدامها سيرافقه ظهور تحولات اجتماعية وثقافية واقتصادية تقود إلى تفوق هذا المجتمع على غيره وريادته وازدياد قوته (Innis، McLuhan، Eisenstein).

موقف الباحثين العرب:

لم يحظ موضوع تطوير العرب للورق كوسيلة معلو- اتصال بالاهتمام الذي يستحقه عند الباحثين والمؤرخين العرب. يعترف المؤرخ عبد العزيز الدوري، الذي ألف في التاريخ والهوية العربية، بأهمية الورق في الثقافة العربية، لكن الاعتراف يأتي باهتاً لا يظهر ضخامة الصناعة وأهميتها:

كانت الفعاليات الثقافية في البدء محلية... ثم جاءت مرحلة الرحلة في طلب العلم والتبادل الثقافي بين الأمصار وجمع الأحاديث والأخبار ومتابعة الدراسة في بلاد أخرى في القرنين الثاني والثالث للهجرة. وعزز هذا الاتجاه نشاط حركة التدوين التي يسرها إدخال صناعة الورق في أواخر القرن الثاني الهجري. وهذا مكن من تثبيت خطوط الثقافة العربية الإسلامية وحفظ تراثها (ص 91).

ولم تكن الرؤية أفضل عند مؤرخي الأدب، إذ نجد شوقي ضيف يعترف بأهمية المنجز العربي في صناعة الورق اعترافاً متواضعاً، فيقول:

كان من أهم الأسباب في بلوغ الحركة العلمية غايتها من النهضة الواسعة استخدام الورق، إذ أخذ يعم منذ (بداية العصر العباسي الأول) وكانوا قبل ذلك يكتبون في الجلود والقراطيس المصنوعة بمصر من ورق البردي. ولم يلبث الفضل بن يحي البرمكي أن أنشأ في عهد الرشيد مصنعاً ببغداد للورق، ففشت الكتابة فيه لخفته وغلبت على الكتابة في الجلود والقراطيس (ص 103).

وكشف باحث آخر أن البداية كانت على يد أبو جعفر المنصور الذي أمر باستخدام الورق في الدواوين (خليفة، ص 192). هذا الدور لمؤسس الدولة المنصور قد أغفله المؤرخون أيضاً، فلم يتطرقوا لأهمية الورق في عهد هذا الخليفة - إلا عرضاً- غير متنبهين لرؤيته الإستراتيجية، وهو بنظر المؤرخين المؤسس الحقيقي للدولة العباسية.

وكما هو معروف، فقد سادت في العصر العباسي، مثل بقية أرجاء العالم القديم، نظرية السلطة القائمة على احتكار المعرفة بيد الصفوة. فهذا عصر، بحسب شوقي ضيف، اتصف «بحكم استبدادي أشد ما يكون الاستبداد، حكم لا يحسب فيه أي حساب للرعية، فهي أدوات مسخرة للحاكم، وليس لها من الأمر أي شيء، ففي يده كل الأمر وكل السلطان...»(ص 21). لقد كان «الحكم المطلق» ديدن العباسيين الذين «أكدوا ان سلطانهم مستمد من الله»(الدوري، ص 99). لكن رغم كون هذا النظام سلطوي سياسياً، فإنه شهد مناظرات فكرية، في مجالس صفوية مغلقة زمن المأمون، بلغت الحرية الفكرية فيها شأوا متقدماً.

العرب وصناعة الورق:

يعتقد بأن العرب استخدموا الورق مع مطلع القرن السابع الميلادي، لكنهم لم يصنعوه قبل منتصف القرن الثامن الميلادي. وتروي بعض المصادر أن النبي العربي الرسول محمد (ص) قد بعث برسائل إلى حكام الدول المجاورة كتب بعضها على الورق. وهناك مصادر أخرى تذكر أن العرب استخدموا الورق في مكة عام 707م، وأنهم كانوا استوردوه من الصين.

وتعد هذه الخطوة - أي استخدام الورق - خطوة كبيرة في تاريخ الحضارة الإنسانية، فهي تمثل نقلة نوعية في استخدام

وسائل المعلو- اتصالية. لقد كتب العرب قبلاً، والحضارات التي سبقتهم، على مواد مأخوذة من البيئة: على الحجارة والصخور وسعف النخل ذات الأصل الغليظ، والعظام والفخار والجلود. وعرف العرب في جاهليتهم المهارق التي كتبوا عليها المعلقات. والمهارق لفظة فارسية معرّبة تعني الصحيفة المصنوعة من القماش الأبيض. وبعد فتح مصر، ظهر القماش القباطي (نسبة إلى الأقباط). أما الكتان، فقد استخدمه العرب منذ عهد بني أمية في دمشق، وأطلقوا عليه اسم خراساني، وكان غالياً، فحل محله البردي. ويوجد ما يقارب الستة عشر ألف بردية مكتوبة باللغة العربية. واستمر استخدام القرطاس (البردي) كمادة رئيسة للكتابة طيلة العصر الأموي وخلال الفترة الأولى من العصر العباسي، حتى ظهر منافس له هو الورق (الصيني) الذي أنهى استخدام المواد الأخرى للكتابة. ويروي التاريخ أن الخليفة الأموي عمر بن عبد العزيز، قد أمر بالكتابة بحرف صغير للتوفير، ولندرة الحصول على القرطاس.

تصنيع الورق في سمرقند:

كان الصينيون القدامى قد توصلوا في القرن الثاني ق. م. لصنع الورق من خرق الحرير المقطعة التي كانت تُنقع في الماء حتى تتحول إلى عجينة ناعمة يتم بعد ذلك تجفيفها لتصبح ورقاً. وعند العرب، لم تبدأ صناعته قبل منتصف القرن الثامن للميلاد. وتكشف الرواية التاريخية أن العرب تعلموا صناعة الورق من الأسرى الصينيين، إذ يروى عن المؤرخ أبي منصور الثعالبي، الذي عاش في القرن الحادي عشر للميلاد، أن الأسرى الصينيين - الذين وقعوا في قبضة القائد العربي زياد بن صالح الذي هزم جيشه القوة الصينية وفتح منطقة أواسط آسيا - قد عملوا على إدخال صناعة الورق إلى سمرقند عام 751م.

يذكر الثعالبي (350-429 هجري) في كتابه لطائف المعارف عن فتح سمرقند ما يلي: «ذكر صاحب كتاب المسالك والممالك أنه وقع من الصين إلى سمرقند في سبي سباهم زياد بن صالح من اتخذ الكواغيد بها، ثم كثرت الصنعة، واستمرت العادة حتى صارت متجراً لأهل سمرقند؛ فعم خيرها والارتفاق بها في الآفاق». ويضيف أن «من خصائص سمرقند: الكواغد التي عطلت قراطيس مصر، والجلود التي كان الأوائل يكتبون فيها؛ لأنها أحسن وأنعم وأرفق وأوفق، ولا تكون إلا بها وبالصين»(2). وهذا القول يبين أربعة أمور: أن ورق سمرقند كان من نوعية جيدة، وأن صناعة الورق قد قضت على استخدام الرق والبردي، وأن الصناعة أخذت تنتشر على نطاق واسع، وأنها أصبحت مادة للتصدير من سمرقند بعد أن أصبح ورقها يتمتع بشهرة عالمية.

ومن الأسباب التي جعلت سمرقند المركز الذي توجد فيه صناعة الورق توفر الماء الغزير فيها، وهو ما تحتاجه تلك الصناعة. كما أن سهول سمرقند الخصبة وفرت ما احتاجته الصناعة من محاصيل القنب. ونتيجة ذلك، أصبح الورق الأبيض الناعم المُصنّع في سمرقند مادة تجارية مهمة، لا تقل جودتها عن جودة الورق الصيني من الدرجة الأولى.

تطوير الصناعة: إسهام العرب الرئيس

تقدم رواية مؤرخ عربي ثان، هو المعز بن باديس الزجاجي، الذي عاش هو الآخر في القرن الحادي عشر للميلاد، وصفا أورده في كتابه عمدة الكتاب وعدة ذوي الألباب يبين أن الورق في سمرقند صنع من القنب (flax) وذلك باستخدام أساليب متطورة لعجن المواد الناتجة ومزجها بالنشاء. ويعتبر هذا الإنجاز - أي استخدام تقانة عجن الألياف وإعدادها للكتابة بمزجها بالنشاء- الإسهام الرئيسي للعرب في تطوير صناعة الورق (Bloom).

أسماء الورق وأنواعه:

بعد أن طور العرب الورق وانتشرت مصانعه، أطلقوا عليه أسماء متعددة مستعارة، أو نسبة للأمراء والولاة الذين استعملوه، أو لمكان صناعته. لكن التسمية التي غلبت وبقيت في الاستعمال هي الورق. ومنها اشتقت عملية الوراقة بأبعادها

التجارية المتعلقة بالنسخ وتأليف الكتب. وكان أطلق الاسم قبلاً، ورقة، على الناس ربما لقيمته العالية- فهناك مثلاً ورقة بن نوفل.

لقد أسماه العرب الكاغد حين صنعوه في سمرقند تمييزاً له عن الورق المصري الذي أسماه العرب القباطي (نسبة إلى الأقباط) أو القراطيس. أما كلمة القرطاس- فهي «كلمة يونانية (Chartes) الأصل ويقابلها في العربية «ورقة وصحيفة». أما الكاغد فتسمية ذات جذور صينية أو فارسية. وعُرف بورق سمرقند أو ورق خراسان.

وعرفت عدة أنواع من الورق: فمن أنواع الورق الخراساني «السليماني والطلحي والنوحي والفرعوني والجعفري والطاهري». ويذكر ابن النديم في الفهرست سبعة أنواع من الورق، هي: الخراساني، السليماني، الطلحي، النوحي، الفرعوني، الجعفري (المنسوب إلى جعفر البرمكي)، الطاهري. وهناك أنواع أخرى، كالجيهاني، والمأموني (نسبة إلى المأمون)، والكاغد المنصوري (نسبة لأبي فضل منصور بن نصر بن عبد الرحيم الكاغدي المتوفى بسمرقند عام 423هـ). وصار لهذا الصنف شهرة كبيرة، وصار يصنع في مصر والعراق. وكان البغدادي من أجود الأنواع وأنفسها. ووصفه القلقشندي بأنه من «أعلى» الأجناس، ودونه في المرتبة جاء الشامي، ثم المصري ثم المغربي، ثم ورق الفرنجة فهو رديء جداً سريع البلى.

الورق في تطوير الإدارة والثقافة:

يقودنا ما توصلنا اليه لمناقشة الأمرين الجوهريين التاليين: كيف ان الورق العربي، كوسيلة من وسائل المعلو- اتصالية، قد وظف في خدمة الثقافة العربية والارتقاء بها وتطويرها؛ وكيف أنه -ثانياً- ساهم بتطوير وسيلة اتصال آلية، أي المطبعة، بعد سبعة قرون في أوروبا.

بعد إقامة صناعة الورق في سمرقند في منتصف القرن الثامن، مرَّ نصف قرن قبل إقامة مصانع له في بغداد. في هذه الأثناء كان التجار ينقلونه إلى حاضرة الخلافة العباسية ولهذا اشتهر بورق سمرقند. وقد انتعشت حرفة الوراقة وراجت بسبب توافر الورق ورخص ثمنه وخفته وامكان نقله بسهولة وتخزينه. وكان هذا من أسباب إدخاله في الإدارة.

المنصور يأمر باستخدام الورق:

أدرك ثاني الخلفاء أبو جعفر المنصور (754-772)، المؤسس الحقيقي لدولة العباسيين، أهمية الورق، فأمر بالتوسع في صناعته وإنتاجه في سمرقند، وأوعز باستخدامه في الوزارات والمجامع العلمية والدواوين، منهياً بذلك استخدام وسيلة اتصال قديمة، ممثلة بالرق أو الجلود أو البردي، وأحل مكانها وسيلة اتصال جديدة تتصف بالوفرة والرخص. ويعبر هذا القرار، الذي يتجاهل دوره المؤرخون التقليديون، عن رؤية مستقبلية للمنصور، لأهمية استخدام أداة اتصال جديدة غيرت وجه التاريخ العربي. لقد أدرك المنصور بأن إدخال هذه الوسيلة سيسهم في تحسين مستوى الإدارة في أرجاء الإمبراطورية العربية الاسلامية لسهولة الحصول عليها. ورغم أن هؤلاء المؤرخين يعتبرون المنصور المؤسس الحقيقي لدولة العباسيين إلا أنهم لا يلتفتون لدوره في إدخال صناعة الورق لا من قريب أو بعيد، إلا ما يرد وروداً عابراً، كأن يذكر أحدهم من أن صناعة الورق قد انتعشت في عهد المنصور. إن عدم اهتمام هؤلاء المؤرخين بانجاز المنصور التاريخي شاهد قوي على أهمية اعتماد النظريات الحديثة في إعادة كتابة التاريخ العربي.

ومن ناحية ثانية، فإن إدخال المنصور الورق وإقدامه على هذه الخطوة، أي استخدامه في الحكومة كوسيلة اتصال حلت محل الوسائل القديمة من الرق والقرطاس، ترفع من قدر هذا الخليفة كقائد صاحب نظرة إستراتيجية بعيدة المدى. ذلك أن استخدام الورق وفر للمنصور تحقيق المزيد من الكفاءة الإدارية بسبب سهولة استخدامه في المراسلات والبريد. بل إن استحداثه ديوان الخبر تحديداً (شبيه بالمخابرات في

عصرنا)، مكن من تحقيق سيطرة فاعلة على كافة إنحاء الإمبراطورية وربطها بالمركز، بما يعنيه ذلك من إضفاء القوة على النظام السياسي واستمراره واتساع رقعة الدولة وازديادها قوة ومنعة.

في عهد المنصور ظهر أول كتاب مصنوع من الورق عام 770م. لكن الخليفة هارون الرشيد، الذي قرر نقل الصناعة إلى حاضرة الإمبراطورية، أدرك أهمية الورق كوسيلة اتصال إستراتيجية مركزية لا غنى عنها، تحتم تواجد مصانعه في مركز الخلافة، بعد أن رسخت فعالية هذه الأداة الاتصالية في الإدارة والثقافة في عهد من سبقه. وهكذا أمر بإقامة مصانع للورق في بغداد التي تتوفر فيها المياه بكثرة. وقد أقيم أول مصنع للورق في عام 794م، وأشرف البرمكي يحيى بن الفضل على بنائه.

وبعد إقامة مصانع الورق في بغداد، أصدر الوزير جعفر بن يحيى البرمكي أمراً باعتماد الورق ومنع تداول الرق، خاصة وأن الجلود تقبل المحو والتزوير. وهكذ مر ما يقارب نصف قرن بين قرار المنصور القاضي باستعمال الورق في الإدارة الحكومية، وبين قرار منع استخدام الرق وإحلال الورق محله في عهد الرشيد، وهو الزمن الذي كان لازماً لتطوير الصناعة ومأسسة القرار. ووجه الرشيد بكتابة المصاحف على الورق بدلاً من الرق. وقد أدى إدخال صناعة الورق إلى انتشار التأليف والترجمة والكتابة بسهولة ويسر. وقد وصف ابن خلدون حركة التأليف وصناعة الورق في تلك الفترة فقال: «طما بحر التأليف والتدوين وكثر ترسيل السلطان وصكوكه... واتخذه الناس من بعده متحفا لمكتوباتهم السلطانية والعلمية، وبلغت الإجادة في صناعته إجادة عظيمة».

وهكذا تعزز دور الورق كأداة اتصال شعبية، بعد ان كانت رسمية تبنتها الدولة. لكن بعد أن ثبتت فائدتها وفعاليتها، انتشر استعمالها على نطاق واسع. وقاد توفر الورق لانتشار الكتب الورقية واقتنائها من كافة طبقات المجتمع، فساعد هذا في ظهور المكتبات التي لم تعد مقصورة على الخاصة، بل وانتشرت على نطاق واسع في أرجاء الإمبراطورية العباسية بين العامة، فدفعت النهضة الفكرية إلى الأمام بسبب هذا.

صناعة الوراقة عند العباسيين:

ازدهار الوراقة في العصر العباسي، أدى إلى بناء أسواق للوراقين، وظهور كتاب متخصصين في النسخ مقابل أجور يتقاضونها. وأصبحت الوراقة مرادفة لمصطلح الناشر في عصرنا الحالي. وفي هذا الصدد يقتبس الباحث خليفة قول ابن خلدون: «... فكثرت التآليف العلمية والدواوين وحرص الناس على تناقلها في الآفاق والأمصار فانتسخت وجلدت وجاءت صناعة الوراقين المعانين للانتساخ والتصليح والتجليد وسائر الأمور المكتبية والدواوين واختصت بالأمصار العظيمة العمران».

وظهر سوق خاص للوراقين في بغداد، بلغ عدد حوانيته حوالي مئة حانوت- أي مئة دار نشر في المفهوم المعاصر (النملة). وفي هذه الحوانيت تم نسخ المؤلفات، وتجليد الكتب والسماح لروادها بالمبيت فيها للقراءة – كما حدث مع الجاحظ الذي يروى أنه قضى في إحدى هذه الدكاكين بعد أن انهارت عليه أكداس الكتب.

وحقاً، أصبحت الكتب الورقية في العصر العباسي مادة أساسية للمعرفة في جميع فروع العلم والمعرفة. وبسبب كثرة الكتب وتعدد مواضيعها، تم تصنيفها، فوضعت فهارس جامعة من أشهرها فهرست ابن النديم (العام 987 م) الذي حصر ثمانية آلاف وخمسمائة كتاب مؤلف ومترجم خلال القرون الأربعة الأولى للهجرة. ولنا أن نتخيل حجم صناعة الوراقة التي خلفت ثروة معرفيّة هائلة، تَبَقّى منها ملايين المخطوط.

ومثل بغداد، ظهرت أسواق للوراقين في المدن الرئيسة الأخرى. وأصبحت هذه الأسواق ملتقى لأهل الفكر والكتبة تدور في حوانيتها المساجلات والمناقشات وتبادل المعلومات وإلقاء الشعر، تماماً مثل مراكز المعرفة في عصرنا الراهن.

ازدهار الفكر الديني:

كانت معظم الكتب التي نسخت وحفظت في المكتبات ذات طابع ديني، فكان من الطبيعي إذن أن يزدهر الفكر الديني، خاصة وأنه يعزز سلطوية النظام. لكن هذا لم يحل دون انطلاق الفكر في آفاق الجدل في حلقات الخاصة (ضيف).

تقسيمات العمل:

توفر الورق أدى إلى ظهور طبقة من الناسخين والمجلدين. وقد عمل في النسخ رجال ونساء على حد سواء. وكان الناسخون من ثلاث فئات: ناسخ يعمل في خدمة وراق معين، أو في خدمة مؤلف معين، أو يعمل لحسابه الشخصي. وكان بعض الوراقين يستخدمون عدداً من الناسخين ينسخون بالجملة، ويقوم الواحد بمراجعة نسخة زميله للتأكد من سلامتها. وبأسلوب النسخ الجماعي هذا تم توفير نسخ متعددة للكتاب الواحد، كانت تباع في أسواق الوراقة، وكان بعضها يجلد تجليداً جميلاً.

وطور العرب أدوات للكتابة تتوافق مع الورق، فاستخدموا المداد للكتابة على القراطيس، والحبر للكتابة على الرق بما يعنيه ذلك من توفر مختصين وعاملين في حقل شهد توسعاً في فرص العمل في طول البلاد وعرضها.

ولم يقتصر اقتناء الكتب المخطوطة على العلماء بل تنافس الناس على الحصول عليها واقتنائها لأسباب متعددة، منها العلم والمعرفة، كما كان بعضهم يشتريها لتجميل مجلسه.

أما بغداد، عاصمة الخلافة العباسية، فقد ازدهرت وبلغ عدد سكانها حوالي المليوني نسمة آنئذ، وصارت قبلة لطلبة العلم من جميع الأمصار الإسلامية لدراسة العلوم الدينية وعلوم اللغة على اختلافها على إلى جانب علوم الطب والكيمياء والفلسفة والرياضيات والفلك والموسيقى.

أول جامعة عربية ومجانية التعليم:

كانت نتيجة طبيعية لإدخال هذه الصناعة إلى حاضرة الدولة العباسية، أن استخدم الورق في إنشاء المكتبات والتعليم بالإضافة لاستخدامه في لإدارة. وتعتبر بيت الحكمة في بغداد أشهر مكتبة عربية، وقد أوجدها المنصور ونماها الرشيد وولده المأمون. هؤلاء الخلفاء الثلاثة قاموا بدور بارز في تطوير أمور ذات صلة باستخدام تكنولوجيا اتصال ذلك الزمن، أي الورق، إذا أخذنا بنظرية القوة والمنعة التي يتيحها تطوير مثل هذه التكنولوجيا المعلو- اتصالية، والتي كان لها أبعد الأثر ربما في ديمومة العصر العباسي أطول بكثير من العصرين السابقين (الراشدي والأموي). لقد أقدم العباسيون على توطين صناعة الورق في بغداد عاصمة الخلافة، واستخدموا الورق في الدوائر الحكومية، وبنوا بيت الحكمة التي كان لها دور بارز في عهد المأمون إذ أصبحت الجامعة الأولى العربية.

كانت بيت الحكمة بمثابة جامعة علمية ومركزاً للترجمة والنسخ والتأليف والدرس. وفيها ترجمت معارف العالم القديم للعربية من اليونانية والفارسية والهندية بما قاد للانفتاح على ثقافات العالم القديم وكنوزه المعرفية والفكرية. وساهمت بيت الحكمة مساهمة مباشرة في تطوير العلوم (خليفة: 92)؛ وكانت بحسب شوقي ضيف بمثابة «جامعة كبرى لطلاب العلم والمعرفة» وفرت مجانية التعليم، إذ صار العلم متاحاً من حق الجميع. وكان من آثار ذلك أن ظهر العلماء والأدباء الذين اشتهروا في العصر العباسي وهم كثر.

وهكذا أوجد الكتاب والورق أول جامعة عربية علمية حوت معارف العالم القديم وما أبدعه العقل العربي، وهي تختلف عن الجامعات الأخرى التي كانت في الأغلب ملحقة بالمساجد وتركز على علوم الدين.

وقدرت موجودات الكتب في دار الحكمة في عهد المأمون بمليوني مخطوطة. وفي بيت الحكمة عمل علماء كبار، من مثل الخوارزمي، وأولاد موسى، واشتهر من المترجمين يوحنا بن ماسويه وحنين بن إسحاق.

وبالإضافة إلى المكتبات الكبيرة العامة، ظهرت مكتبات خاصة أخرى كثيرة، في بغداد وسواها من الحواضر العربية. وقيل أن بغداد وحدها كانت تضم 300 مكتبة في العصر العباس.

انتشار الصناعة وصولاً إلى أوروبا:

من بغداد انتشرت صناعة الورق في أرجاء الدولة العباسية، إذ وجدت مصانعه في القرن التاسع الميلادي في تيماء وصنعاء (في اليمن)، وفي القاهرة، وفي سوريا في القرن العاشر للميلاد.

كانت مصر قبل مجيء الورق مركزاً مهماً لصناعة القراطيس التي صدرتها إلى شمالي أفريقيا. ومن مصر انتقلت صناعة الورق إلى شمالي أفريقيا في النصف الثاني من القرن العاشر ودخلت الأندلس عام 950 م، وانتشرت مصانعه في المدن كافة خاصة في قرطبة وطليطلة وبلنسية. ووجد حينئذ في مدينة فاس حوالي (1200) مصنع لصناعة الورق، ومن المحتمل أن الصناعة دخلت إلى أوروبا في تلك الفترة من هناك. وانشأ العرب في جزيرة صقلية مصانع للورق اعتباراً من عام 1102م .

المطبعة والورق:

من شمال إفريقيا انتقلت صناعة الورق إلى أوروبا، فأنشئ أول مصنع في أسبانيا حوالي عام 1150م، وفي إيطاليا تأسس أول مصنع في مدينة فيريانو 1276م، أما أول مصنع للورق في ألمانيا فقد أنشئ في مدينة ماينز عام 1320م، وتأخرت صناعة الورق فلم تدخل بريطانيا قبل عام 1495م. وخلال القرن الخامس عشر الميلادي حل الورق محل الرقوق الجلدية في الكتابة في أوروبا.

وفي منتصف القرن الخامس عشر، طور الألماني يوهان (يوحنا) جوتنبرغ (1400-1468) في مدينة ماينز المطبعة العام 1439م، أي بعد إقامة أول مصنع للورق فيها بمائة وعشرين عاماً. إذن لم يكن اختراع المطبعة وليد صدفة شهدتها المدينة التي وجد فيها أول مصنع للورق في ألمانيا. لقد كان توفر الورق في تلك المدينة حافزاً حقيقياً دفع رجلاً مبدعاً، هو جوتنبرج، لتطوير آلة جديدة، استمد فكرتها من آلة معصرة العنب لصنع النبيذ. لم يجيء هذا الاختراع صدفة، إذ أنه لم يكن ممكنا تطوير المطبعة بدون وجود الورق المناسب. وكان أول كتاب طبعه جوتنبرغ على مطبعته هو الكتاب المقدس عام 1455. واعتمدت مطبعة جوتنبرغ مبدأ استعمال الحروف المنفصلة التي تجمع مع بعضها لتكوين الكلمة. وبقيت طريقة الطباعة هذه سائدة، مع بعض التعديلات، الى منتصف القرن العشرين في بعض البلدان (Loveday).

وبعد اختراع جوتنبرغ هذا، انتشرت المطابع في أوروبا، وخلال الستين عاماً اللاحقة أنشئت 1700 مطبعة في 300 مدينة أوروبية، وكانت معظم الكتب التي طبعت في تلك الفترة دينية وقانونية (Merill). وكانت هذه الكتب غالية الثمن نسبياً لكنها صارت بمتناول شريحة واسعة من القراء. وقادت في النهاية الى نهضة اوروبا العلمية والفكرية التي مكنتها من السيطرة على العالم لاحقاً.

نستنتج مما سبق أن العرب قد سبقوا الأوروبيون بستة قرون في بنى الاتصال، فطوروا وسيلة معلو- اتصالية ارتقت بالثقافة العربية والانسانية لا تزال تستخدم حتى يومنا هذا. لكن دخول العرب حقبة التراجع، بسبب دخول عناصر غير عربية في الامبراطورية بعد توسعها واعتمادهم من قبل الخلفاء كقوى عسكرية، قهر الروح العربية المبدعة. وكان هذا ثمن التوسع الذي مارسته الدولة العباسية على حساب العرق العربي، وبدأ منذ أيام الرشيد والمأمون حتى المعتصم الذي قرب «المماليك الأتراك... وأسقط... العرب من الديوان» (الدوري، ص 95). فقد كان. وكانت النهاية سقوط بغداد على يد المغول عام 1258م وتدمير مكتبتها حتى اصطبغت مياه النهر بلون الحبر الأزرق، تلاه سقوط حتمي بأيدي العثمانيين الأتراك عام 1516م، في ذات الزمن الذي طور الأوربيون فيه وسيلة معلو- اتصالية جديدة، هي المطبعة، التي فتحت آفاق واسعة أمامهم للنهوض والسيطرة على العالم، تماما كما وفر الورق للعباسيين وسيلة مؤاتية للسيطرة على امبراطورية مترامية الأطراف دخلتها عناصر غريبة أضعفتها. وفي العصر العثماني، بلغ التراجع الحضاري قمته

حين عمل شيخ الإسلام على تحريم وسيلة الاتصال الجديدة، المطبعة باعتبارها «رجس من عمل الشيطان»(مروة).

أثر الورق على الحضارة العربية:

إن تطوير وسائل للمعلو- اتصالية يعود على المجتمع بنتائج مادية ومعنوية، ويقود إلى تحولات ثقافية واجتماعية واقتصادية. لقد طور العرب وسيلة فاعلة للمعلو- اتصالية، هي الورق. وصنعوا ورقاً جيد النوعية حل محل وسائل اتصال أقل ملائمة، وبالتحديد الرق والقرطاس. وأدى هذا إلى انتشار صناعة الوراقة والمكتبات والتأليف على نطاق واسع في أرجاء الإمبراطورية العربية، ومنها إلى بقية أصقاع الدنيا، فانتشرت المعرفة وتغيرت الحياة. فإذا كانت المرحلة سياسياً استبدادية ومتشددة وسلطوية، كما كانت قبلاً وبعداً، إلا أنها شهدت مجالس فكرية غير مسبوقة في تاريخ الحضارة العربية- الإسلامية بالتحديد، قادت لنهضة فكرية عارمة. ونجم عن هذا العمل تحولات وآثار اقتصادية وسياسية وفكرية ارتقت بالعصر العباسي الأول، ورفعت من شأنه. وكانت أبرز هذه الآثار نقلة فكرية وصفها شوقي ضيف بقوله:

أصبح العقل العربي في العصر العباسي عقلاً متفلسفاً، كما أصبح عقلاً علمياً لا من حيث فهمه وفقهه بعلوم الأوائل بل أيضاً من حيث إسهامه فيها وإضافاته الجديدة حتى ليضيف علوما لأول مرة في تاريخ الحضارة الإنسانية على نحو ما أضاف الخوارزمي علم الجبر(71).

وإذا كانت هذه أهم نقلة جعلت العقل العربي يحلق مبدعاً طليقاً في تلك الحقبة، فقد رافق ذلك تطوير الإدارة وتنشيط التجارة والاقتصاد، وكلها دلالات تبين التحول الذي أدخلته تكنولوجيا الاتصال الجديدة - أي صناعة الورق- إلى الدولة العربية، فكان من الطبيعي إذن الوصول لعصر ذهبي في الثقافة العربية في القرن الرابع الهجري.

وعلى هذا يمكن أن نستخلص بعض النتائج التي نجمت عن استخدام العرب للورق في العصر العباسي الأول، عصر الكتابة العربي بامتياز، ميزته عما سبقه وتلاه من عصور، على النحو التالي:

شيوع العلم والمعرفة: أصبحت الكتب الورقية مادة أساسية للمعرفة في جميع فروع العلم، وظهرت المصنفات والفهارس وأدى انتشارها إلى شيوع العلم والمعرفة بين جميع الناس.

انتشار المكتبات: انتشرت المكتبات (المصنوعة من الكتب الورقية) بين العامة والخاصة بصورة لم تحدث من قبل في تاريخ الإنسانية.

أثر سياسي- استراتيجي: إن قرار استخدام الورق من الخليفة المنصور في بدء العصر العباسي كان قراراً استراتيجياً له آثار بعيدة المدى على الدولة، لأنه أدخل تكنولوجيا اتصال جديدة سهلت التواصل بين الناس وربطت المركز بالأطراف بصورة أفضل.

أثر إداري: إدخال تكنولوجيا الاتصال هذه أدت إلى ازدياد الكفاءة الإدارية وتقدم النظام البيروقراطي (كظهور دواوين تعنى بالرسائل والخبر)، الأمر الذي مكّن من إحداث سيطرة أكبر من المركز على الأطراف، مما انعكس على قوة الدولة ومد في عمر العصر العباسي.

أثر اقتصادي: أصبحت صناعة الورق دعامة من دعائم الاقتصاد العربي، بما حققته من أرباح نتيجة تصدير الورق للخارج فتطور الاقتصاد العربي. وكان السبب وراء هذا نوعية الورق الممتازة، إذ صنف الورق الذي أنتجته المصانع العربية بأنه من أجود الأصناف في زمانه فصار مطلوبا على المستوى العالمي.

تقسيمات للعمل: قاد إدخال صناعة الورق في مدن الإمبراطورية العباسية إلى ظهور صناعات ومهن جديدة لتلبية متطلبات السوق وفرت فرص عمل كثيرة.

الجامعة الأولى: تطوير المكتبة التي أمر المنصور بإنشائها،

على أيدي الخلفاء الذين جاءوا بعده، واستخدام الورق فيها علاوة على الرق، أدى الى توسعها (بعدد بلغ مليوني كتاب)، مما قاد إلى ظهور الجامعة الأولى في تاريخ العرب العلمي في بيت الحكمة في بغداد (وتلتها جامعات أخري في بقية أرجاء الدولة). والأهم من هذا أن التعليم فيها كان مجانيا مما أدى إلى ظهور علماء ومفكرين من عامة الناس.

حرية التفكير نخبوية: أن إدخال الورق كوسيلة معلو-اتصال أدى إلى شيوع المعرفة فدفع انتشار المناظرات والندوات العلمية نحو تحقيق مزيد من الحرية الفكرية في الحياة الثقافية الفكرية العربية. ولهذا اكتسبت الحضارة العربية ثراء فكرياً أخرجها من أحادية الفكر السلطوي إلى فكر متحرر (نسبياً) سمح بمناقشة مواضيع جدلية في الدين والفلسفة اقتصرت في أغلبها على دوائر الصفوة فقط. وكان من أهم ملامح هذه المرحلة سيادة العقل، مما أوصل الحضارة العربية إلى أزهي عصورها الفكرية، وجعلها تتربع على قمة الحضارة الإنسانية في زمنها.

تطوير المطبعة: دخول مصانع الورق بمواصفات عالية إلى أوروبا عن طريق إفريقيا الشمالية، ومنها إلى ألمانيا، مهد الطريق لقيام الثورة الثانية في المعلو- اتصالية، وأدى لاختراع المطبعة، بآثارها الكبيرة على الحضارة الإنسانية. وبدون الورق الجيد، ما كان تسنى لجوتنبرغ الألماني- في منتصف القرن الخامس عشر الميلادي- من أن يخترع المطبعة التي أدت لقدوم ثورة معرفية على نطاق أوسع بكثير مما حققه الورق.

الخلاصة:

من مجمل النقاط السابقة يمكن أن نعزز الاستنتاج الذي توصل إليه الباحثون في نظرية المعلو- اتصال التاريخية، ومؤداه: إن تطوير تكنولوجيا اتصال جديدة في الإمبراطورية العربية الإسلامية في العصر العباسي الأول، تمثلت في تطوير صناعة الورق (والصناعات الأخرى المصاحبة من أحبار ووراقة ونسخ وتجليد ومكتبات، الخ.)، قد أشاع المعرفة وأوجد مناخاً مواتياً لحرية فكرية- علمية غير مسبوقة في التاريخ العربي، وقاد لتطوير الإدارة والاقتصاد والعلوم. هذا التطور ساعد النخبة الحاكمة على تعزيز السلطة بيدها ومكنها من السيطرة على رقعة واسعة. غير أن دخول قوى غير عربية وغير مثقفة في لدولة العباسية نتيجة هذا التمدد، حد من قدرة النظام السياسي على تطوير نفسه، وأدى إلى ضعف الدولة العباسية تدريجيا، «وتمزق أراضي الخلافة وظهور إمارات شبه مستقلة ثم دول مستقلة، وكان ذلك نهاية الدولة الواحدة للأمة وبداية النهاية لدور العرب في السلطة» (الدوري: 99)، مما قاد إلى انهيارها نهائياً على يد المغول عام 1258 للميلاد.

لقد ساهم تطوير الورق العربي وتوفره في نشر المعرفة على نطاق أوسع مما جري في جميع العصور التي سبقت، منذ اختراع الورق على يد الصينيين في القرن الثاني قبل الميلاد. وصاحب شيوع المعرفة وانتشارها عند العرب تقدم في العلوم المختلفة والفلسفة. لكن اقتصار الحرية الفكرية على حلقات ضيقة مرتبطة بالسلطة في مجالس الصفوة حدّ من ذلك التقدم فلم ينعكس على مجمل النظام السياسي الذي بقي سلطوياً. بل أن هذه اليقظة الفكرية عند الصفوة ربما جاءت بنتائج عكسية، فولّدت الخوف في قلوب الخلفاء ودفعتهم إلى الاعتماد على عناصر غير عربية اشتروا ولاءها بالمال، فاستقووا عليهم لاحقاً.

عكس هذا حدث في أوروبا، إذ بعد اختراع المطبعة تم تداول الرأي والرأي المعارض والناقد، الذي أصبح العلامة المميزة في الثورة الثانية للاتصال، وقاد لتطوير الفكر الليبرالي.

لكن قدوم المطبعة ما كان ممكناً بدون الورق، وهذا فضل للعرب على العالم لا يمكن تجاهله. بل أن توفر المطبعة في أوروبا سمح بنشر الثقافة العربية على اوسع نطاق، وقاد إلى النهضة الأوروبية.

الهوامش:

1- ورد في الجبصي، خالد.

2- يروي محققا كتاب لطائف المعارف (الأبياري والصيرفي) أن خبر الكواغيد- أي القراطيس- الذي أورده الثعالبي لم يرد في كتاب المسالك والممالك لابن خرداذبة، ولا في كتاب المسالك والممالك لابن حوقل، ولا في المسالك والممالك للاصطخري. ويضيفان: «لعله يريد كتاب المسالك والممالك لأبي عبد الله أحمد بن محمد نصر الجيهاني وزير صاحب خراسان»، وهو كتاب مفقود.

المراجع العربية:

- عبد الملك بن محمد بن إسماعيل. لطائف المعارف (تحقيق: إبراهيم الأبياري وحسن كامل الصيرفي). القاهرة: دار إحياء الكتب العربية (بدون تاريخ).

- الجبصي، خالد. «الثورة العلمية الحديثة والإيمان» http://imaddin1.jeeran.com/archive/2006/9/91296.html

- الدوري، عبد العزيز. التكوين التاريخي للأمة العربية. عمان: مكتبة الأسرة الأردنية، 2011 (صدرت الطبعة الأولى عن مركز دراسات الوحدة العربية عام 1984)

- خليفة، شعبان عبد العزيز. الكتب والمكتبات في العصور الوسطى: الشرق المسلم والشرق الأقصى. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 1997.

- ستيبتشفيتش، الكسندر. تاريخ الكتاب (القسم الأول: ترجمة د. محمد الأرناؤوط). الكويت: عالم المعرفة، 1993.

- ضيف، شوقي. العصر العباسي الأول. القاهرة: دار المعارف المصرية، 1969.

- المعز بن باديس. عُمدة الكُتَّاب وعُدَّة ذوي الألباب (تحقيق إياد خالد الطباع): وزارة الثقافة السورية، 2006. (المعلومات عن الكتاب مستقاة من الموقع الالكتروني التالي لمجلة التراث العربي- وهي مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب- دمشق العدد 106 السنة السابعة والعشرون - تموز 2007- جمادى الآخرة 1428: http://www.awu-dam.org/trath/107/turath107-017.htm (وقد بين البحث على الانترنت ان الكتاب قد حققه باحثون غير إياد الطباع).

- مروة، أديب. الصحافة العربية: نشأتها وتطورها. بيروت: دار الحياة، 1964.

- الموسى، عصام سليمان. العرب وثورة الاتصال الأولى. عمان: دار التوزيع الأردنية، 1999.

- النملة، علي بن إبراهيم. الوراقة وأشهر أعلام الوراقين: دراسة في النشر القديم ونقل المعلومات. الرياض: مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية، 1995.

- هونكة، زيغريد. شمس العرب تسطع على الغرب (ترجمة فاروق بيضون وكمال دسوقي مراجعة مارون خوري). بيروت: منشورات المكتب التجاري للطباعة، 1964.

المراجع الأجنبية:

- Bloom, Jonathan M. Paper Before Print: The History and Impact of Paper in the Islamic World. New Haven: Yale University Press, 2001.

- Eisenstein, Elizabeth. The Printing Press as an Agent of Change. New York: Cambridge University Press, 1980.

- Hunter, Dard. Papermaking: The History and Technique of an Ancient Craft. New York: Dover Publications, 1974.

- Innis, Harold, A. Empire and Communications. Toronto: University of Toronto Press, 1971

- Logan, Robert. The Alphabet Effect. New York: William Morrow, 1986.

- Loveday, Helen. Islamic Paper: A Study of the Ancient Craft. London: Archetype Publications for Don Baker Memorial Fund, 2001.

- Mcluhan, Marshall. Understanding Media: The Extensions of Man. A Mentor Book: New York, 1964.

- Merill, John; Lee, John; Friedlander, Edward. Modern Mass Media. New York: Harper & Row Publishers, 1990.

- Seibert, Fred. "The Authoritarian Theory", in: Four Theories of the Press, by Siebert, Fred; Peterson, Theodore; and Schramm, Wilbur. Urbana: University of Illinois Press, 1976.

من أخطاءِ النحاةِ – القاتِلةِ

(نِعْمَ-بِئْسَ)- ليست من الأسماء، ولا الأفعال *

د.عودةُ اللهِ مَنِيعِ-القيسيّ

تمهيدٌ:

-معلومٌ أن سِيبَوَيْه الذي توفّيَ سنة- 185هـ- قد ألّف كتابه النحويّ الموسوم بـ (الكتاب)، في آخر عشْرِ سنوات من حياته، ومعظمُهُ أَخَذَهُ عن العبقري العربي= الخليل ابن أحمد الفراهيديّ، ثم عن يونس ابن حبيب.

- وأن سيبويْه.. ألّف كتابه ولم يُجْمَعَ من اللغة أكثر من ثلاثة أرباعها، ولذلك كان في بعض قواعده-قصور- بل كانت رُؤْية سيبويْه للنحْو واللغة.. قاصرة. وأهم خطأ ارتكبه- سيبويْه- هو فكرة (الشذوذ).. فكل مالم يكن عُرِف منه إلا القليل من (ظواهر) اللغة – آنَ ذاك – وصمه بأنه-شاذّ- وكان هذا.. مقتلاً أصاب العمق في اللغة- أوّلاً؛ لأنه عُرِف الكثير، فيما بعدُ، من ألفاظ الظواهر التي سماها- شاذة (فتُحفظ، عنده ولايقاس عَليها)- وثانياً: لأن فكرةَ-الشذوذ- وَمَنْعَ القياس عليه- حنّطَ- اللغة، ومنعها من التطور ومن النموّ، في ظواهر كثيرة. (والجميل أن مدرسة الكوفة لم تقبل بما قررته مدرسة البصرة في هذه الفكرة..فقاست على القليل كما قاست على الكثير)، لكنّ نحو الكوفيين لم يجمع في الكتاب، خلافاً لنحو البصريين الذي جمعه كتاب. وجرياً على ميل الفطرة البشرية إلى- الاستسهال- لم ينقّبْ أحدٌ عن نحو الكوفيين، ولذا..تشبثوا بنحو البصريين، وظل هو الذي يدّرس، خلال العصور، وحتى يوم الناس هذا. مع أن اللغةَ-كلَّ لغة- يجب أن تقيس على القليل- كماتقيس على الكثير- من أجل أن تستطيع اللغة أن تساير نموَّ المعاني وتكاثرها.(1)

والغريب العجيب.. أن النحاة- بَعْدَه- لم يخرجوا على كتابه، بل اعتبروه –دستور- النحو، مع أن اللغة.. لم يستُكمَل جَمْعُها (أو جَمْع أكثرها) إلا مع نهاية القرن الثالث الهجري، أي: بعد سيبويه-بقرن وثلث-تقريباً، وأن النحاة المعاصرين (وقد أوردتُ أسماء كثير منهم، في كتابي: (رُؤَى- نحْويّة وصرفيّة- تجديدية(2)) انتقدوا بعض قواعد – سيبيويه (التي هي قواعد النحو العربي، خلال العصور)- ولكنهم لم يقدّموا البديل- ومن حاولَ أن يقدم بديلاً..عَقّد النحو، ولم يُيَسّرْهُ. ولكني في كتابي الذي ذكرته آنفاً.. أضفتُ إلى انتقاداتهم- انتقاداتٍ كثيرةً، ووضعتُ حلولاً لهاجميعاً.

- ومعلوم أن النحاة - البصريين، والكوفيين (ومن جاء بعدهم) وقعوا في أخطاء فادحة، منها، في مجال كُلّيّات النحو!-

1- أنهم جعلوا لكل كلمة في – سياق-إعراباً. وهذا.. خطأ كبير؛ لأن في اللغة. جملاً بل أنماطاً جُمَلِيّةً، عليها حركات، وليس لها إعراب، وهي الجُملُ الثابتةُ الرُّتبة، أي: الثابتةُ ترتيب الألفاظ. مثل: (نِعْمَ القائدُ-خالدٌ- وبِئْسَ الكاتُب- ابنُ الراوندي)- ومثل الجملة التعجبية، وميزانها هو :(ما أفعلَ الشيءَ- مثل: ما أجملَ الربيعَ!-و- أَفْعِلْ بالشّيْءِ- مثل: أكرِمْ بِعُمَرَ-عادلاً)... وهذه الجمل يمكن القياس عليها، من دون إعراب مفردات، مع استعمال نفس الحركات.

* باحث وأكاديمي أردني.

- أما الجمل النماذجيةُ التحليليةُ..فهي الجملُ المتنقّلةُ الكلمات، في الجملة، مثل: (أبدعَ القاصُّ مجموعةً فريدةً) - إذْ يمكننا أن نغير في- الترتيب- حَسَبَ ترتيب المعاني في النفس والفكر، فنقول: القاصُّ أبدعَ مجموعةً فريدةً- مجموعةً فريدةً أبدعَ القاصُّ- مجموعةً فريدةً- القاصُّ أبدعَ - القاصُّ،مجموعةً فريدةً، أبدعَ. (وإن النحاة المعاصرين سمَّوْا النوع الأول- الجمل الوصفية- وأنا الذي أضاف صفة أخرى هي: (أنماطية) - والنوع الثاني سَمَّوْهُ - جملاً تحليلية - وأنا الذي أضاف صفةً أخرى هي: (نماذجية).

- والعجيب أن أحداً ما منهم.. لم يدرك أن العربية (الإلّهامية) تختلف عن لغات الأرض- الوضعية- فالعربية - معظمها نماذجي تحليلي- وأقلّها أنماطّي وصفي.

- والعجيبالثاني.. أنهم انقسموا فريقين: فريقٌ رآها -وصفية- تقليداً ل- دوسيسير- وفريق رآها- تحليلية- تقليداً ل- تشومسكي- وكل فريق تعصب -لرأيه المُقلَّد-!)

- والجمل الأنماطية- الوصفية- لهاحركات، ويقاس عليها، من دون إعراب. وهذا .. يُسهِّل من النّحو الإعرابي- باباً صعباً- لأن هذا النوع من الجمل.. ليس له إعراب في الحقّ، لأن كلماته لا تتضمن كُلٌّ منها – تأثيراً- إعرابياً على التي تليها، -خلافاً للجمل النماذجية التحليلية- ولهذا.. كان ما تكلفه النحاة من إعراب لهذه الجمل- الأنماطية-صعباً ويُنسى- بسرعة، لأنه ليس نابعاً من –تأثير- الألفاظ-بعضها على بعض، وإنما مُركّب عليها تركيباً، ومُمْلىً عليها من تصورات ذهنية سقيمة للنحاة-إملاءً.

- أما الجمل النماذجية – التحليلية.. فلها إعراب مفردات، لأن الألفاظ-فيها- لها- تأثير- يقع من بعضها على بعض- كما هو معلوم(3).

2- ويتساوق مع هذا التقسيم للجمل.. تقسيم للحركات. فالحركات، في رُؤية النحاة- قديماً وحديثاً- نوعان= حركاتُ إعراب، وعلامات بناء، ولكنها، في رُؤيتي – كما أورتها في كتابي السابق= (الرؤية النحوية)- هي ثلاثة أنواع: حركات إعراب، وعلامات بناء- وعلامات ثبات. والفرق بين علاماتت البناء- وعلامات الثبات.. أن علامات البناء.. تُخفي وراءها حركة إعراب، أما علامات الثبات.. فهي قائمة بذاتها، فلا تخفي وراءها حركة إعراب، وليس لها هي إعراب- كعلامات الثبات التي على (نِعْمَ- بِئْسَ) – والاسم الذي يليها- وعلامات الثبات خمسةَ عَشَرَ- نوعاً- في العربية- وتوضيح ذلك المختصر يأتي- لاحقاً، والتفصيل الواضح في كتابي (الرؤى النحوية)(4).

-ومن أخطاء النحاة.. أنهم قسموا الكلمة إلى ثلاثة أقسام، وهي- كما وجدتُها في ظواهر اللغة- ستة أقسام- كما سنعرف(5).

وبعدُ:

- فأنا أعلم أن الناس ينفرون- بطبعهم- من هَدْم شيء من القديم الذي تجذر في النفوس، وبُنِيَتْ عليه شخصياتهم، وبناءِ جديد مكانه.. بَيْدَ – أني أُعوّل على (وَعْي) الإنسان العربي الذي دَفَعَهُ إلى الثورة على الظلم والاستبدادَ- والمطالبة بالحق والعدل والحرية والمساواة، في بعض الأقطار العربية، وسينتقل إلى كل بلد عربي لم يسارع نظامُهُ إلى الأخذ، عملياً ومنهجياً، بالأهداف السابقة التي سعى لها الثّوار- ما كان إيجابياً- منها – للأخذ به، وما كان – سلبياً – لا طّراحه. (وما نراه من اضطراب في بلاد الثورات العربية ما هو إلا مخاض تمرّ به كل ثورة، قبل أن تستقر على أهدافها- الإيجابية والسلبيّة).

.. هذا الوعْيُ-أُعوّل عليه أن يجعل النحويَّ المتخصصَ، والمثقفَ المهتمَ- يتدبر ما آتي به من جديد، وأن يتفكر فيه، وأن يُغلّب الدليل والمنطق، وحقائق ظواهر اللغة- على المتوارث المحفوظ الذي جَمّد اللغة، وأساء- لها- وللنحو، بل أساء إلى عقول الدارسين، وفرض عليها أن تحفظ مالا- يفهم – ولا يصحّ في العقول، مما جاء «صناعةً» إعرابيةً- للجمل الأنماطية الوصفية – كما أسلفنا وهي ليست بِمُعْرَبة، بطبعها.

-والآن .. إلى تناول موضوعات هذا البحث:

أقسام الكلمة:

- أمّا أن الكلمة ستة أقسام..

- فأقسامها هي : الإسم- والفعل- والحرف- ثم شِبْه الفعل- وحكاية الصوت- والكلمة النمطية المحايدة، وتوضيح ذلك:

.. أن النحْوَ نشأ في البصرة - كما سبق أن ذكرنا- وأن البصرة التي على الخليج.. كانت تصلها كتب فلاسفة اليونان، ومنها كتاب– لأرسطو- في النحو، يذكرفيه أن الكلمة ثلاثة أقسام: اسم ، وفعل ، وحرف.. وبما أننا أمّة تعشق- التقليد- فقد قال النحاة العرب (أو الفُرس المستعربون-على الأصحّ- لأن نحاة البصرة كانوا فُرساً، ما عدا الخليلَ– ابنَ أحمدَ العربيَّ- نحيزةً)- قالوا: الكلمة ثلاثة أقسام. وعندما وجدوا ظواهر لغوية ليست اسماً وفعلاً- قرّروا، لطغيان التقليد عليهم، أن يحشروها، حشْراً- بالأسماء والأفعال، حتى لا يخرجوا على التقسيم الثلاثي(6).

.. أمّا فشِبْهُ الفعل، وهو مثل: (هيهاتَ، أهٍ، صَهْ...) حَشَروهُ مع الأفعال، وسمّوهُ (اسم الفعل)!- مع أنه لا يصح في العقل ولا في اللغة أن يُسَمى كلام- اسم فِعْل- لأن.. الاسم مخالف للفعل،فلا يلتقيان. إنها تسميةٌ مضحكة-حقاً- أن يُجمع بين الاسم والفعل، في كلمة واحدة. ولو صحّ هذا.. لصحّ أن يجمع بين رجل وإمرأة في جسد واحدا. وقد اصطلحتُ على مثل هذا النوع من الكلمات بأنه (شِبْهُ فِعْل)، وليس بفعل؛ لأن الفعل يتضمن- زمناً وحدثاً- ومثْلُ هذه الكلمات لا تتضمّن- لازمناً ولاحدثاً.وإذن.. لماذا سّميتُها- أشباه أفعال-؟ ذلك.. لأنها (تُفسَّر) بأفعال، ليس أكثرُ: فكلمة - هَيْهاتَ- تفسيرها (بَعُدَ) وليس معناها المباشر، أما ترى أن الحق تعالى، عندما قال، عن الكافرين، معبراً عن معناهم: (أَيَعِدُكُمْ أنكم، إذا مِتُّمْ وكنتم تراباً وعظاماً- أنكم مُخرجون* هَيْهاتَ- هَيْهاتَ- لما تُوعدون)- (المؤمنون- 35، 36)- لا يمكن أن نُحلّ محلّها:(بَعُدَ- ما توعدون)- إن إبدال (بَعُدَ) بَدَلَ (هيهاتَ) كالذي يُبَدّل بَدَلَ التبرِ.. الترابَ. وإذن–بعُدَ.. تُفسّر- هيهاتَ- وليست بمعناها.

- وحكايةُ الصوتِ.. سمَّوْها- اسمَ صوت- لماذا؟- لكي يحشروها مع الأسماء- كما حشروا أشباه الأفعال مع الأفعال، بتسميتها أسماء أفعال، والحقّ- عندي- ئ أن ثَمَّ فرقاً واضحاً بين –اسم الصوت- وحكاية الصوت.. فعندما نقول: نعيق الغراب.. فقد- سمّينا الصوت- ولكن، عندما نقول: وارتفع الغراب في الجوّ، وهو يردّدُ- غاقْ- غاقْ-غاقْ... فقد- حكينا- صوت الغراب، ومثلٌ آخر: عندما يقلد أحدٌ صوت الديك فيقول: (وأخذ الديك يصفّق بجناحيْه، ويكوْكيء = (ككووو..ريكوو- ككووو..ريكوو) فإن- كوْكأتُهُ تكون- مسموعةً من مكان بعيد.. فما كان بين قوسين هو- حكاية صوته) - (هكذا بالكتابة، ولكنها بتقليد الصوت وحكايته.. تكاد تكون مثل صوته، عند الموهوب، في حكاية الأصوات. أما كلمة (كوكأته).. فهي اسم الصوت).

..إذن – هناك فرق واضح بين- حكاية الصوت، وبين اسم الصوت. وإنما خلط النحاة بينهما – عَمْداً- حتى لا يخرجوا عن التقسيم - الثالثي – الأَرُسْطِويّ - للكلمة(7)!!

الكلمات الأنماطية المحايدة:

- أمّا الكلمات الأنماطية المحايدة.. فهو ما نقف- عنده- طويلاً – لأن هذا النوع من الكلمات عالجه أو عالج بعضه - الأنبارّي النحْوي:أبو البركات: عبد الرحمن ابن محمد في كتابه(8): (الإنصافُ-في مسائل الخلاف- بين النحْويين: البصريين والكوفيين)- وكأن الأنباريُّ هذا النحْويُّ الكبيرُ (حَسَبَ مفهوم النحْو، عند النحاة-قديماً وحديثاً) بصريَّ المذهب في النحو، ولهاذا.. كان أميَلَ، أحياناً، إلى رأي نُحَاة البصرة، مما يتجاوز فيه-الإنصاف-الذي ادّعاهُ، والتزم به كثيراً في كتابه، ومن الألفاظ الأنماطية المحايدة التي عالجها

– نِعْمَ – وبِئْسَ.

نِعْمَ – بِئْسَ(9):

– عالجَ الأنباري من الكلمات التي سمّيتُها – (الأنماطيةَ المحايدةَ) كلمتيّ – (نِعْمَ – و– بِئْسَ) – كما وصفها، صرفيّاً، نحاةُ الكوفة، ونحاةُ البصرة، وأنقل – هنا – بعض الفقرات التي عالج بها الأنباري تسمية الكوفيين لها – وتسمية البصريين لها – وأدلة كلٍّ منهما على تسميتهما، وسيتضح – لنا – أن الفريقين لم يهتديا إلى الصواب – وأن الأدلة كانت، من الفريقين – فذلكات ذهنية شكلية لا توصل إلى – قناعة – بما يقوله كلُّ فريق. يقول الأنباريّ:

– (القولُ في – نِعْمَ – بِئْسَ – أفعلانِ هما أم اسمانِ؟)

– (ذهب الكوفيون إلى أن – نِعْمَ، وبِئْسَ – اسمان مبتدءان. وذهب البصريون إلى أنهما فعلان ماضيان لا يتصرفان. وإليه ذهب أبو الحسن: علي ابن حمزة الكسائي من الكوفيين) .(10)

– أقول: أيُعقل.. لو كانت الكلمتان كذلك أن يختلف فيهما هذا الاختلافَ الواسعَ – الكوفيون والبصريون؟ – الكوفيون.. يعتبرونهما اسمين، والبصريون يعتبرونهما فعلين!! – ولذا.. فالأقرب (ولعله الأصحّ) ما سميتُهما به؛ أنهما كلمتان – أنماطيّتان محايدتان، إذْ لا يصحّ إدراجهما في أيّ نوع من الأنواع الخمسة السابقة التي اقترحتُها.

أدلة الكوفيين:

– (أمّا الكوفيون فاحتجوا بأن قالوا: الدليل على أنهما – اسمان – دخول حرف الخفض عليهما؛ فإنه قد جاء عن العرب أنها تقول: «ما زيدٌ بِنِعْمَ الرجل». قال حسان بن ثابت:

..ألستُ – بِنِعْمَ – الجار يُؤْلِفُ بَيْتَهُ

أخا – قِلَّةٍ، أو مُعْدِمَ المالِ، مُصْرِما(11)؟

– أقول: وهذه محاجّة شكلية، لا يُقرها النظر المتعمق في اللغة، والردّ عليهم يأتي من الأنباري: علي ابن محمد – يقول: (وأما الجواب عن كلمات الكوفيين(12): أما قولهم: «الدليل على أنهما اسمان دخول حرف الجرّ عليهما في قوله: (ألستُ – بِنِعْمَ – الجارُ؟) – فنقول: دخول حرف الجرّ – عليها – ليس لهم فيه حُجَّة، لأن الحكاية فيه..مقدّرة، وحرف الجرّ يدخل مع تقدير الحكاية على مالا شُبهة في فعليته. قال الراجز:

..(واللهِ، ما ليلي – بِنامَ صاحِبُهْ

ولا مُخالِطِ اللبّانِ جانِبُهْ)

ولو كان الأمر – كما زعمتم – لوجب أن يُحْكم – لـ(نامَ) – بالاسمية، لدخول الباء عليه، وإذْ.. لم يجُزْ أن يُحكم له بالاسمية، لتقدير الحكاية، فكذلك هاهنا لا يجوز أن يحكم – لبِنِعْمَ – وبِئْسَ – بالاسمية، لدخول حرف الجرّ عليهما، لتقدير الحكاية. والتقدير في قولك:

(ألستُ – بِنِعْمَ – الجارُ، يُؤْلِفُ بيتَهُ) .. ألسْتُ بجارٍ مَقُولٍ فيه: نِعْمَ الجارُ؟ –

.. (إلاّ أنهم حذفوا هنا الموصوف، وأقاموا الصفة مقامَهُ، كقوله تعالى: (..أنْ اعمَلْ سابغاتٍ) – (سبأ – 11) – أي: دروعاً سابغاتٍ...

فصار التقدير فيها: ألستُ (بجارٍ) مَقولٍ فيه: نِعْمَ الجارُ.. لأن القول يحذف كثيراً، كما يذكر كثيراً، قال الله تعالى: (والذين اتخذوا من دونه أولياءَ، ما نعبُدُهُمْ إلاّ ليُقرّبونا إلى الله زُلْفى) – (الزُّمر – 3) – أي: يقولون: ما نعبُدُهم... وهذا – في كلام الله تعالى، وكلام العرب كثيراً جدّاً، فلمّا كثُر حذفُهُ كَثْرةَ ذكْرِه.. حذفوا الصفة التي هي مقول~ فدخل حرف الجرّ – لفظاً – وإن كان داخلاً على غيره – تقديراً –.. ونحوُ هذا من الاتساع مَجيء الجملة الاستفهاميّة وصفاً في نحوِ قول: (الشاعر):

(جاؤوا بضيخ.. هل رأيتَ الذئبَ قطّ) - فقوله: (هل رأيت الذئب قطّ) جملةٌ استفهامية، في موضع وصف-لضَيْخ، وإن كان لا يحتمل صدقاً ولا كذباً (أقول: لأن الاستفهام- إنْشاء- والإنشاء.. لا يتحتمل صدقاً ولا كذباً)، ولكنه، كأنه قال: جاؤوا بضيح (أي: بلبن) يقول من رآه: هل رأيت الذئب قطّ.. فإنه يشبهُهُ.

.. ونحْوُ ذلك -أيضاً- من الاتساع، مجيء الجملة الأمريةحالاً، في قول (الشاعر):

(بِئسَ مَقامُ الشيخِ: أمْرِسْ أمرِسْ

إمّا على قَعْو، وإمّا اقْعَنْسِلسْ)

أرد : بئس مقامُ الشيخ- مقولاًفيه: أمرِسْ، أمرِسْ، ذمَّ مقاماً يقال له ذلك فيه. و«أمْرِسْ»: أعِدْ الحبلَ إلى موضعه من البكرة.

أقول= أرأيتَ، مما سبق، أن صورة -اللفظ- في ذاك الدليل، وهو بيتُ حسان، مُوهمةٌ بالصحة، ولكن، عند الالْتفات إلى المعنى لا يصحّ، لأن صحة المعنى تستدعي (تقديراً)- والتقدير يكشف أن صورة اللفظ..ناقصة.. ولا شكّ أن المعنى- أوّلاً- قائم في التقدير- ويتبعه اللفظ. وقد تنبّه إلى أهمية المعنى، وتقديمه على اللفظ الإمام عبد القاهر ابن عبد العزيز- الجرجاني (ت-447)- فقال بأن الألفاظ خَدَمٌ للمعاني.

أدلةٌ أُخرى للكوفيين:

وقد جاء الكوفيون بأدلة أخرى.. يدللون بها على أن- (نعْمَ، وبئْسَ)، اسمان، ولكنها كلها كالدليل الأول وهو: (ألسْتُ- بنعْمَ الجارُ؟): صورتُها مُوهمة بالصحة، وحقيقة معناها.. تكشف أن اللفظ ينقصه ما يكمّله، بحيث يسقط- أمامه- كلّ دليل. وأدلتهم الأخرى-باختصارٍ- هي- كما جاء في-الإنصاف:

(وَحُكيَ عن بعض فصحاء العرب :(نِعْمَ السيرُ على -بئس- العير). وحكى أبو بكر ابن الأبناري عن أبي العباس: أحمد ابن يحيى=ثعلب-عن سلمَةَ عن الفرّاء.. أن أعرابياً بُشّرَ بمولودة، فقيل له، نعْمَ المولودةُ مولودتُكَ! فقال: والله، ما هي ___بنِعْم المولودةُ: نُصرتُها بكاء، وبرُّها سرقة. فأدخلوا عليها حرف الخفض (=الجرّ)- ودخول حرف الخفض يدلّ على أنهما اسمان؛ لأنه من خصائص الأسماء).

أقول: وأجيب- باختصار- معتمداً على ما قاله- الإنصاف: .. لو كان دخول حرف الجرّ على ___ (نعْمَ ، وبئس)- يدلّ على أنهما اسمان- لدلّ دخول الباء على الفعل بأنه اسم في قول الشاعر:

(والله، ما ليلي بـ(نامَ) صاحبُهْ

ولا مُخالط اللّيَانِ جانبُهْ)

فقد دخلت- الباء- على الفعل (نامَ)- ولكن (نامَ) تبقى فعلاً، لأن دخول الباء- له تقدير، وهو: والله ، ما ليْلي بليلٍ مقولٍ فيه -نامَ صاحبُهْ- وإذن- قول العرب: نِعْمَ السير- على بئْس البعير- تقديره: نعمَ السرعلى عيرٍ مقولٍ فيه: بئس العير، ومثل ذلك قول الأعرابي: والله، ما هيَ- بنعم المولودة- تقديره: والله، ما هي بمولودةٍ مقولٍ فيها: نِعم المولودة.

*- **ومن أمثلة الكوفيين التي يدللون بها.. أيضاً:**

1- (ومنهم من تمسّك بأن قال: الدليل على أنهما (نعم- وبئْس)- ليسا بفعلين أن العرب تقول: «يا نِعْمَ المولى، ونِعْمَ النصير»- فنداؤهم - نِعْمَ- يدلّ على الاسمية، لأن النداء من خصائص الأسماء، ولو كان فعلاً لما توجّه نحوهُ النداءُ. أقول= ويَرُدُّ عليهم الأنباري بقوله: الجوابُ عن هذا.. أن المنادى إنما (يُقَدّر) محذوفاً، كما قال ذو الرُّومّة: غيلانُ الدمشقيّ:

(ألا - يا اسلمي، يا دارَمَيّ على البِلى

ولا زال مُنهَلاً بجرعائك القطْرُ)

أقول: والتقدير: (ألا - يا دارَ ميَّ.. اسلمي، على البِلى).

وإذن–تقدير (يا نعْم المولى– ونعم النصير): يا اللهُ–نعم المولى ونعم النصير–أنت. وقال الأنباري: (والذي يدل على فساد ما ذهبوا إليه أنّا أجمعنا أن الجمل لا تُنادى، وأجمعنا على أن – نعمَ الرجلُ– جملةٌ– وإن وقع الخلافُ في: نعم– هل هي اسم أو فعل؟(أقول: لا يجوز: هل هي اسم أوفعل؟ – بل الصواب: أهي اسم أم فعل؟ – لأن السؤال – التخييري – لا يُبدأ ب (هل) التي جوابها: نَعَمْ – أو – لا. بل يُبدأ بالهمزة التي جوابها – هو الذي يسبق «أم» أو الذي يأتي بعدها– أو هما معاً، ولا يفصل بين الجملتين – ب «أو» بل يفصل – ب «أم») – وإذا امتنع– للإجماع–قولنا «يا زيدُ منطلق»– فكذلك يجب أن يمتنع: «يا نعم الرجلُ» إلا على تقدير حذف المنادى– كما بيّنا. وأقول: إذا أردناأن ننادي.. قلنا: «يا زيدُ– انطلق» فتكون– زيدٌ– مفرداً بل يجوز : يا زيد – منطلقاً– أسرع.

2– (... ومنهم ن تمسّكَ بأن قال: الدليل على أنهما ليسا بفعلين أنهما غير متصرفين. لأن التصريف من خصائص الأفعال، فلمّا لم يتصرفا دلّ على أنهما ليسا بفعلين). – أقول: والجواب –عندي– أنه قد جاءت كلماتٌ– غيرُ متصرفة– غيرَ الأسماء– ك (شبْه الفعل)– مثل (هيهاتَ– آه– صَهْ) (– كما بيّنا –سابقاً–وضَعَها الصرفيّ) –هي ليست أسماءً، ومع هذا.. فهي غير متصرفة___ وأن حكاية الصوت– كما بيّنا– غير متصرفة–وهي ليست أسماً فلا يشترط– إذن– في كلّ ما لا يتصرف أن يكون اسماً.

أقول = وجوابٌ آخر قاطعٌ.. وهو أن الأسماء، إذا اتصلت بها حروف الجرّ– جُرّت–(ما عدا الأسماءَ الممنوعة من الصرف– وهاذان.. ليسا منها)– ونعم – بئس – لم يُجرّا بحروف الجر.. فبطل أن يكونا من الأسماء.

احتجاجُ البصريين(13):

يقول عالم النحو الأنباري، في كتابه السابق الذكر (الإنصاف): (وأما البصريون.. فاحتجوا بأن قالوا: الدليل على أنهما (أي: نِعْمَ–بِئس) فعلان.. اتصال الضمير المرفوع بهما، على حدِّ اتصاله بالفعل المتصرف، فإنه قد جاء عن العرب أنهم قالوا: «نِعْما رجلين– ونِعْموا رجالاً» وحكى ذلك الكسائي، وقد رَفَعا، مع ذلك ، المظهَرَ، في نحْو: «نِعْمَ الرجلُ– غلاماً– عَمْرٌ»– فدلّ على أنهما– فعلان).

(ومنهم من تمسّك بأن قال: الدليل على أنهما فعلان.. اتصالهما بتاء التأنيث الساكنة– التي لا يقلبها أحد من العرب، في الوقف، هاءً– كما قلبوها في نحْو– رحمة، وسنة، وشجرة. وذلك قولهم: «نِعْمتْ المرأةُ– وبئستْ الجاريةُ» لأنَّ هذه التاء يختص بها الماضي، لا تتعداهُ، فلا يجوز الحكم– باسميّة مااتصلت به).

ويقول الأنباري: (ومنهم (من البصريين) من تمسّك بأن قال: الدليل على أنهما– فعلان ماضيان أنهما مبنيان على الفتح، ولو كانا اسمَين.. لما كان لبنائهما وَجْهٌ؛ إذْ.. لا علةَ ها هنا توجب بناءها. وهذا.. تَمَسُّكٌ باستصحاب الحال. وهذا.. من أضعف الأدلة. والعتمد عليه ما قدمناه.

جوابُ الكوفيين عن حجج البصريين(14):

يقول الأنباري: (اعترضوا على هذا (يقصد بالمعترضين.. الكوفيين)– بأن قالوا: قولهم : إن هذه– التاء– يختص بها الفعل.. ليس بصحيح، لأنهاقداتصلت بالحروف في قوله: « رُبَّتَ، وَثُمَّتَ ولاتَ» في قوله تعالى: (فنادَوْا، ولاتَ حينَ مناصٍ)– (ص–3). وقال الشاعر:

(مَـــاوِيَّ، بـــل رُبَّتَمـــا غـــــارةٍ

شـــعواءَ كاللذعـــةِ بالمِيسَـــمِ)

وقال الآخر: (ثُمّتَ قُمنا إلى جُرْدٍ مُسَوَّحةٍ

أعـــرافُهُنّ لأيدينـــا مناديـــلُ)

فلحاقُها بالحروف يبطل ما ادعيتموه من اختصاص الفعل بها. وإذا بطل الاختصاص.. جاز أن تكون– نِعْم، وبِئس– اسمين

لحقتهما هذه التاء- كما لحقت- رُبّتَ، وثُمّتَ-.. وإلى هذا- (فنعم وبئس) قد مهما- التاء- عندما يقع المؤنث، بعدهما- أقول: يقولون: لأننا نقول: نعمَ المرأةُ، وبئس الجارية- في سعة الكلام- ولكن، لا نقول: «قام المرأةُ، وقعد الجارية»- فاختلف- بئس، ونعم- عن الفعل من هذا الوجه أيضاً.

ردُّ الأنباري البصري على الكوفيين(15):

يقول الأنباريُّ) : وهذا الاعتراض الذي ذكروه..ساقط..) (لاحظ أن الأنباري البصري رَدّ على أدلة الكوفيين-قبلُ- ثم .. يردّ الآن على ردّهم على البصريين. وهذا.. لا يخلو من- انحياز- لا يتفق- والإنصافَ).

أقول: وملّخص كلامه أن- التاء- في: رُبّتَ، وثُمّتَ- لحقت (رُبّ- وَ ثُمّ- دون أن تأتيَ من أجل اسم مؤنث يليها- أما التاء التي في الفعل فتأتي من أجل الاسم المؤنث الذي يليه. فكان الاختلاف.

واختلفنا، مرة أخرى، عن الفعل- أن التاء فيها متحركة، أما التاء في الفعل فساكنة. فبان الاختلاف- وبان أن اعتراض الكوفيين.. ساقط.

ردٌّ آخرُ من الأنباري على الكوفيين:

(أما قولُهم: إنه قد جاء عن العرب: «نَعيمَ الرجلُ»)أي: على وزن- فعيل- فهذا مما ينفرد بروايته أبو علي قطرب. وهي رواية- شاذة- ولئن صحّت.. فليس فيها حُجة، لأن- نعمَ -أصلُهُ- نَعِمَ- على وزن: فَعِلَ- بكسر العين، فأشبعَ الكسرة، فنشأت –الياء– كما قال الشاعر:

(تنفي يداها الحصى، في كل هاجرةٍ

نَفْيَ الدراهيم تَنقادُ الصياريفِ)

أراد: الدراهم والصيارف. والذي يدلّ على أن أصل- نِعم- (نَعِمَ) أنه يجوز فيها أربع لغات: نَعِمَ- بفتح النون وكسر العين- على الأصل، و- نَعْمَ- بفتح النون وسكون العين، و- نعِمَ- بكسر النون والعين، و- نِعْمَ- بكسر النون وسكون العين. (...)- (فدلّ ذلك على أن أصلها- نَعِمَ- على وزن –فَعِلَ- لأن كلّ ماكان على وزن (فَعِلَ) من الاسم والفعل، وعينُهُ حرف من حروف الحلق.. فإنه يجوز فيه أربع لغات؛ فالاسم .. نحوُ: فَخِذ، وفخذ، وَفَخْذ، وفِخْذ. والفعل.. نحوُ: شَهِدَ،و شِهِدَ، وَشَهْدَ، وشِهْدَ- على ما بيّنا في –نِعْمَ-

- وإذا ثبت أن الأصل في- نِعْمَ- نَعِمَ- كانت الياء في (نعيم الرجل)- إشباعاً، فلا يكون فيه دليل على الاسمية.. فدلّ على أنهما –فعلان–لا اسمان.. والله أعلم).

ردّي على أدلّة البصريين:

وفي رُؤْيتي أن الكوفيين والبصريين – كليهما.. قد أخطأوا- الصواب- أمّا الكوفيون.. فقد كان التفنيد السابق- من الأنباري- ومنّي- كافياً لإبطال أدلتهم- وخطَئِهم فما ادعَوْهُ من اسمية- نِعْمَ- وبئس.

وأمّا البصريون.. فردُّ الكوفيين عليهم- يكفي لإبطال حججهم إلى حدّ ما . ولكن، ليَبينَ خطأ البصريين- بوضوح- كما بان خطأ الكوفيين- أقدم تفنيدي لما لم يُفنّدْ من حججهم – بأدلة جديدة لم يعرفْها النحوُ العربي، حتى المعاصرُ، وقد أوردتُ (موضوعاتها) في كتابي: (رُؤىً- نحْويّةٌ وصرفيةٌ- تجديدة)- وساشير إلى مواضع هذه الموضوعات التي أستعين بها- حَسَبَ ورودها في هذا الكتاب.

ولكن ، لا بُدّ من الإشارة إلى أن – الفرق بين حركات الإعراب- وعلامات البناء- وعلامات الثبات..أن الأولى تدل- دلالة مباشرة- على الفاعلية والمفعولية، والحال، والتمييز،وعلى المبتدأ والخبر..إلخ..، وعلى رفع الفعل المضارع أو نصبه أو جزمه، أمّا الثانية.. فهي علامة تخفي وراءها حركة، مثل: (كيفَ حالك؟)- فكلمةُ (كيف) اسم استفهام مبني على-الفتح- في محلّ- رفع- خبر للمبتدأ هو (حالُ).

أما الثالثة.. وهي علامة –الثبات- فهي علامة لا تدلّ على إعراب، أي على فاعلية أو مفعولية، أوحال، أو تمييز...إلخ- ولا تخفي وارءها حركة إعراب خلافاً – لعلامة البناء، ولكنها مستقلة في موضعها، من غير دلالة إعرابية: مثل: (ما أجملَ الربيعَ!) فهذه جملة تعجبية إنشائية، على كل من الكلمة الثانية والثالثة- فتحةٌ- ولكن هذه الفتحة لا تضيف معنىً- إعرابياً. لقد أعْرَبَ مثل هذه الجملة- النحاةُ- (خطأً) إعراباً متكلّفاً لا معنى له- كما سبق القول في التمهيد.

الآن..

.. نعود إلى مناقشة بعض آراء البصريين:

أقول= احتجاج البصريين على أن –نِعْمَ- وبئس- فعلان. لاتصال الضمير المرفوع-بهما- هو.. خطأ؛ لأنه بُنِيّ على خطأ؛ وهو رُؤيتهم: أن كل كلمة في سياق لها إعراب. ولهذا.. اعتبروا-الألف- في (نعمَ) في قول العرب: «نعمَا رجلين- أنها ضمير مرفوع. والصواب أنها ليست ضميراً –مرفوعاً- وإنماهي –ألفُ- مُثَبِّتٌ- لأنه جزء من جلمة أنماطية. فلا إعراب لقولنا: «نَعْمتْ الجاريةُ» فالجاريةُ.. ليست فاعلاً، وإنما هي كلمة –مُثَبِّتةٌ- بالضمّة- لأن- نِعْمتْ- ليست فعلاً، وإنما كلمة أنماطية محايدة، وكل محاولة لإعرابها هو تكلّف، لا عقلَ وراءه. ومثل (الجارية) – ألِف الاثنين- و- واو الجماعة (= نعموا). وإذن .. هي تختلف عن – الألف والواو- في مثل قولنا: ذهبا، أو ذهبوا. فالألف- والواو- هما في كلمة ذات تأثير إعرابي، أمّا الألف والواو- في (نِعْمَ).. فلا إعرابَ لها، إذ لا تأثيرَ يقع عليهما، لأن- نِعْمَ- الانماطية المحايدة لا تأثير لها على ما بعدها، وإنما علامةُ الرفع التي عليه هي علامة (تثبيت)- فهما كلمتان مصفوفتان- صفاً- كما نطقها العربُ الفصحاءُ. ولهذا.. ف- نعمَ- وبئسَ – لم يرفعا المظهَر- وإنما اصطفّت كلٌّ منهما مع ما يليها- اصطفافاً. وجاءت هي – مُثَبّتةً- بالفتحة، والاسم الذي يليها.. مُثَبّتٌ بالضمّة- ليس أكثرُ.

.. أما أنها ترفع ضميراً يليها.. في مثل قولهم: «نعْمَ- رجلاً- زيدٌ، وبئس- غلاماً-عَمْرٌ»- فهذا.. توهّم، وإطّرادٌ لإعراب (على ما ليس مُعْرباً) وهذا.. خطأ فادح وقع فيه النحاة، فصعبوا به الإعراب على الناس، لأنهم تكلفوا إعراباً لما ليس له إعراب- فجاء إعراباً لا عملَ ولا منطق يدعمه. فَصَعُبَ فهمُهُ والاحتفاظُ به في الذاكرة، إذ سَرعانَ ما يطير من العقل. ولذا.. فَتَوَهُّمُ النحاة البصريين أن –نعم- في المثال السابق- يليها ضمير مستتر- توهّمٌ يدابر العقل والمنطق.

إذن .. بهذا نجزم أن – نِعْمَ، وبئس- ليسا فعلين- قطعاً- وإنما جَعْلُ النحاة البصريين- لهما- فعلين-خطأ- أصوليٌّ – ارتكبه هؤلاء النحاةُ- البصريون. وخطأأصوليّ آخرُ.. ارتكبه كلُّ النحاة: البصريون والكوفيون، ومن جاء بعدهم، حتى اليوم- وهو أن الكلمة.. ثلاثة أقسام فقط: اسم وفعل، وحرف. فعَميَتْ بصائرهم عن التحديق في ظواهر اللغة –ألفاظاً، وجملاً- لكي يُدركوا أن ظواهر اللغة تتسع لتسميات أخرى- كما وَضّحنا، سابقاً- اشتقاقاً من اللغة ذاتها، لا تخيلاً يضاف إليها- ولا قسْراً لها لتقف عند تسميات ثلاث، أخذوها من – أرسطو- تقليداً.. تحشر فيها كلُّ اللغة- واللغة أوسعُ من ذلك وأرحبُ.

فَعِلَ.. ليست دائماً رُباعية النطق:

أما قول الأنباري.. بأن، (نِعمَ) –بكسر فسكون- أصلها (نَعِمَ)- بتفح فكسر، لأن كل ماكان على وزن (فَعِلَ) –بفتح فكسر- ففيه أربع لغات- فغير صحيح. أولاً: لاننا لا نجد- اليوم – في طول البلاد العربية من يلفظ(نِعْم)- بكسر فسكون- يلفظها على فتح فكسر. وما يستعمله العلماءُوالأدباءُ والمفكرون والمثقفون هو – الأفصح. فدلّ هذا.. على أن (نَعِمَ) بفتح فكسر.. ليست هي الأفصح. بل- لعلها تأتي لضرورة الوزن الشعري- كما جاءت في بيت طَرَفَةَ الآتي:

(مـــا أقلّــتْ قـــدمٌ ناعِلَهـــا
نَعِــمَ الساعــون في الأمــر المُبِـرّ)

فَطَرَفَةُ.. أضطرّهُ الوزنُ لفتح الأول وكسر الثاني.

والدليل على أن الأفصح (نعمَ) بكسر فسكون هو أنهاوردت في القرآن الكريم بهذا النطق. (ودعْكَ من القراءات الشاذة).. وأنها جاءت في موضع آخر في القرآن هكذا (نعمّا)، في قوله تعالى: (إنْ تُبدوا الصدقات- فَنعمّا- هي....) – (البقرة- 271)- فما ذلك لأن أصلها (نِعمَ) بكسر فكسر، بل- لأن الحق تعالى أراد أن يؤكد صحة إبداء الصدقات، عن طريق تشديد- الميم- وإشباعها بمَدّها- بألف- فَلتناسب أصوات الحروف في الكلمة –كُسرَ النون والعين. ولو بقيت –العينُ- ساكنةً..لما أمكن تشديد الميم، لأن الشدّة هي- سكون فحركة- ولأن – العين- ساكنة والميم الأولى ساكنة، وهمامتواليتان.. والعربيةُ- لا يتوالى فيهاساكنان، فلا بُدّ من كسر العين ليُمَكن النطق بالميم المشدّدة.

وليس مع الأنباري دليل بأن الأصل- نَعِمَ- بفتح فكسر. فبطل ادعاؤه.

.. ثم القولُ بأن كل ما كان على وزن (فَعِلَ) –بفتح فكسر تأتي فيه أربع لهجات (وسمّها الأنباري- لغات) فليس بصحيح. لأن الادعاء بأن كل ما نطقت به قبيلة من القبائل السبع التي أُخذت منها اللغة هو فصيح- هو ادّعاء غير صحيح، لأن الله تعالى لم يخلق الناس متساوين، في صفة من الصفات، بل فيهم – في مجال الفصاحة- الفصيحُ والأفصحُ؛ والذي يلحن. وإلاّ ..فهل أخذ الناس- أمسِ- واليومَ، في كشكشة بعض ربيعة ومضر، مثل: رأيتكْش- بَدَلَ: رأيتُكَ؟ - أو في فحفحة بعض هذيل؛ يجعلون- الحاء -عيناً- مثل: الحرْب.. ينطقونها: العَرْبُ...؟

.. وهل صحيح أن الفعل (شَهِدَ) – بفتح فكسر الذي أورده الأنباري يصحّ فيه في الفصيح- شِهِدَ- بكسر فكسر، أو شِهْدَ- بكسر فسكون؟- ذلك.. لا يصح في فصيح الكلام-أبداً. ولا بأس أن تصحّ هذه اللهجات الأربع، في بعض الألفاظ، لا على وجه التعميم.

إذن .. حجةُ الأنباري هذه- باطلة- كما أن حجج الكوفيين، في اعتبار (نِعْمَ- بِئْس) اسمين.. باطلة- وكما أن حجج البصريين ، في اعتبار (نعم- بئس) فعلين.. باطلة كذلك.

ثم.. إن كل انتقاداتي هي منصبة على النحو، وذلك باستبدالي قواعدَ- تُماشي اللغة- بَدَلَ قواعد متخلّفة، جَمّدت اللغة. ذلك.. من أجل الحفاظ على الفصحى، ومن أجل تطوُّرها من داخلها، من خلال ضوابطها – الواعية، لا المتخلفة. مع العلم أن الفصحى تطوّرت في العصر الحاضر- بسبب – كثرة المعاني الجديدة، متجاوزةً ما هو متخلف من قواعد النحو والصرف. فاللغة كائن حيّ، والحياة أقوى من الموت.

الخلاصةُ:

واضحٌ أن البصريين- على لسان الأنباريّ- أحدِهم- ردّوا على أدلة الكوفيين –وأجهزت- أنا – على عدم صحتها بالدليلين الأخيرين اللّذين أوردتهما- سابقاً.

وأن الكوفيين رَدُّوا على أدلة البصريين- وردّ على رّدّهم الأنباري.

وأنا رَدَدْتُ على بعض حُجج البصريين- تلك الحجج التي لم يرد ما ينقصها مما كان في (رُؤية) نحاة الكوفة، ولم يخطر ما رددت به ببال أيّ أحد، قبلَ ما تنبّهتُ له، من فروق بي الجمل النماذجية- التحليلية، وتلك الأنماطية الوصفية، وما تنبهت له من أن (نعمَ- وبئس) ليسا اسمين، ولا فعلين، وإنما هما كلمتان أنماطيتان محايدتان.

وبهذا الردّ.. أجهزت على حجج البصريين، فبان أنها- صُوَرية- لاتنطبق على جوهر المعنى المقصود.

.. فبان أن حُجج الفريقين هي شكلية تعتمد على صُور الألفاظ في التعبير- وتغفل أو تتغافل عن حقيقة المعنى الذي لا يبين تماماً إلا بالتقدير المضاف للنصّ –المسموع أو المكتوب.

..وبان بأن نحوهم (بصريين وكوفيين) - ذو رُؤية قاصرة.. أضرّت بجوانب من اللغة، وجمّدتها - وبسبب التقليد الضيق.. تابع النحاةُ سيبويه، على قصور رؤيتهم، وعلى أن اللغة جُمع منها ما لم يكن مجموعاً في أيامه، فكان الحريّ باللاحقين أن يغيروا في نَحْوه، مما يساعد اللغة على النمو والتطور، ولا يحشرُ الشعراءَ والكتابَ والمفكرين، في زاوية.. يخافون أن يخرجوا منها إلى البيت الفسيح - حتى لا يحاسبهم ويخطئهم - حُرّاسُ كتاب سيبويْه. وبذلك.. خسرت اللغة العربية، كثيراً، وخسر التعبير الشعري والتعبير النثري الأدبي، والتعبير الفكري، كثيراً. ويكفي أن نذكّرَ ببدعة - الشاذ - التي ركّز عليها نحاةُ البصرة، ووسمُوها - بالشذوذ - والتي كشفت العصور - عند غير النحاة - للأسف - أنها ليست أكثر من بدعة، لأن كثيراً مما وصموه - بالشذوذ - لقلة نماذجه، كثُرت نماذجه، مع الأيام حتى فاق - أحياناً - ما اعتبروه الأعم الأغلب، فأباحوا القياس عليه - وَحْدَهُ!

وبَعْدُ:

فإن النحْو العربيّ، والصرفَ العربيّ واللغةَ وفقهها - وطريقة تعليمهنّ كُلّهُنّ بحاجة إلى إعادة نظر جذرية - تتوافق مع ما حصلة العربي المعاصر من وعي، وسعة أفق.. لم يكن يحظَ بهما، قبل القرن الميلادي العشرين، وما بسط نُورهُ علينا من مطلع هذا القرن الحادي والعشرين.

بل.. كلُّ التراث العربي - من تاريخ، وأخباره وحكايات، ومناهج نقد، وتفسير، وفقه شرعي، وحديث نبوي شريف - كلُّها في حاجة إلى إعادة نظر - على ضوء ما حصله العربي من وَعْي، وفكر، وسعة أفق، متساوقٍ مع ما حصله العالم من وعيٍ وفكرٍ وسعةِ أفق، بسطتْها على سعة رُقعة المعمورة - وسائلُ الاتصالات الحديثةُ .- النحوُ العربي - قديماً وحديثاً - متخلف في بعض قواعده، فلا بُدّ من تطويره - لكي تسايرَ اللغةُ تطور الحياة. وبالله التوفيق.

الهوامش:

* من كتاب: الإنصاف في مسائل الخالف - بين النحويين - البصريين والكوفيين - 1/61 -74 تأليف : أبي البركات = عبد الرحمن ابن محمد ابن سعيد - الأنباري

(ت-577هـ) - ط3- القاهرة - 1374هـ/1955م- تحقيق: محمد محي الدين.

1- نظ: عودة الله منيع القيسي: (رُؤًى - نحوية وصرفية- تجديديّة) - 4/12-39- عمّان/ دار البداية- 2011م.

2- نظ: المرجع السابق- 1/44،45.

3- نظ: المرجع السابق -3/ 27-46.

4- نظ: المرجع السابق - 3/12-19- ومجلة (أفكار) الأردنية - موضوع (سيبويه - دكتاتور النحو ومحنّط العربية) - عودة الله القيسي - العدد - 285- تشرين أول - 2012م.

5- نظ: المرجع - الكتاب السابق- 3/11،12.

6- إن كتب اليونان كانت قد ترجمت في زمن السابقين على - سيبوَيْهِ- ، لأن حاكم المسلمين آن ذاك - شكّل فرقاً لترجمة تراث اليونان.

7- نظ: المرجع السابق - 3/11-12.

8- (ابن)- أكتبها، أينما وردت، في أول السطر، أو بين علمين، أو لا يسبقها علم - مبدوءة - بألف - لأن هذا هو الأصل، وما قرره أصحاب الصرف والإملاء.. عقد إملاءها، فجعل لها أربع قواعد، تأتي ببعضها بألف، وببعضها بغير ألف، والأمر .. أبسط من ذلك لكن التقليد منع من التغيير والعودة إلى الأصل. أما ترى أن كتابتها، من غير ألف أوقعت في خطأ في نطقها، وخاصة في بلاد المغرب العربي، فهم يلفظون - مثلاً - ابن جديد - بِنْ جيد - و- ابن بركة - بِنْ بركة وهكذا...فما أغنانا عن التمسك بما يؤدي إلى الخطأ - أن يعود إلى ما لايوقع في خطأ.

9- نظ: بحثها في كتاب (الإنصاف ...) - 1/61-74- وفي كتاب (الرؤى النحوية) - 3/117-120.

10- الإنصاف في مسائل الخلاف 1/61.

11- المرجع السابق 1/62.

12- المرجع السابق -1/67-74.

13- المرجع السابق -1/64.

14- المرجع السابق - 1/64.

15- المرجع السابق-1/65-67.

جراسا قيثارة الشمس

علي العامري

(1)

الخليقةُ منهوشةٌ بالظلام، على ردنها الحجريِّ بخورٌ،

وفي عبّها خرزٌ ليلكيٌّ. سديمٌ على البابِ مغمى عليه

وريشٌ يُهيّجُ

حبلاً

من

الليلِ

يمتدُّ من سرّةِ الريحِ حتى المتاهةِ

والأرضُ نام بأحراشها برزخٌ واستغاثاتُ نقشٍ

يفرُّ أمام النيازكِ ، والغيمُ يلهث تحت مظلتهِ

تاركاً في الكهوف خرافاتِهِ وقماشَ الوسادةِ.

ليلٌ

على

الأيلِ

أيلٌ على ليلكٍ

ليلكٌ في العميقِ.

عراءٌ طويلٌ يغطي مصائدَهُ، ثم يقفزُ

فوق الحجارة منتشياً بالرعونةِ

مالتْ

سماءُ

البعيدِ

على

النبعِ، مالت

لتقطفَ صورتَها.

فهوى سيلُها الذهبيُّ

وراحتْ تنادي:

جراسا.. جراسا.

(2)

لغزٌ يتصاعدُ من حجرٍ يلهجُ بالحدسِ

وقدّام المعنى يتبارى العطرُ مع المسبوتِ.

جراسا تنهض عاريةً في الليلِ وتُودعُ في الأعمدة شموساً

تُودعُ في الماء صلاةً بيضاءَ.

جراسا تبحث عن خاتمِ توأمها الفلكيِّ

تمرُّ على الأعشابِ

شاعر أردني مقيم في الإمارات.

وتغْمسُ

ريشتَها

في الحنّاءِ.

إشاراتٌ غامضةٌ تنبضُ في معبدِ أرتيمسَ، حيث المطلقُ يحرسهُ اثنا عشر من العشاقِ الشمسيينِ. على رأس الواحدِ منهم قنزعةٌ تعلو في الأزرقِ.

بابُ الأزرقِ مفتونٌ بالعري

يرفرفُ مثل قميصٍ في الحلمِ.

جراسا تدلقُ في الرّمزِ سلالَ التفاحِ.

مزاجٌ أبيضُ يطفو

فوق سلالِها الأبديةِ.

أعمدةٌ

تهتكُ

قبعةَ

النسيانِ.

صباحٌ مدموجٌ في الخطّ.

غرائزُ طائشةٌ في شجر البلوطِ.

رواقٌ قزحيٌّ يتراقصُ مع جوقاتِ السيلِ.

أُسودٌ أربعةٌ تحرس خفقاناً ذهبياً.

مصلبةٌ تحضن مسرجةَ الأصدافِ وتنْدهُ أبداً أتعبَهُ الترحالُ.

نقوشٌ تشهقُ في الظلّ.

جراسا ترفع تسبيحَ الأعشابِ إلى الأعلى.

وتنادي ديونيسيوسَ ليدعكَ نهديها بخلاصةِ برقٍ تحت القوسِ المتأهّبِ للطيرانِ.

جراسا قيثارةُ شمسٍ توقظ لوحَ الأفلاكِ، وتحيي مغناطيساً معقوداً في قاعِ الغيبِ.

تُزوّجُ لغةً للعطرِ المنقوشِ.

تحكُّ طبائعَها بجرانيتٍ أسوانيٍّ.

وتشيرُ إلى خطواتِ غرابٍ في حجرِ الحارثِ.

كان الظلُّ يتمتمُ

فوق العتباتِ.

فصحْتُ: جراسا

فانفتحَ القوسُ.

دخلْتُ الشهقةَ مخفوراً بغواياتِ جراسا.

أترنمُ باسمِ جراسا العالي

باسمِ جراسا العالي

باسمِ جراسا.

(3)

بابُ الغوايةِ غامضٌ.

ابرٌ مجنحةٌ.

شهيقٌ شاهقٌ.

اسوارةٌ محبوكةٌ بالغيمِ.

نجمٌ غائرٌ في منجمٍ.

ماءُ الهوينى.

رقصةٌ منسيةٌ في الأبجديةِ.

لثغةٌ وثنيةٌ.

بابُ الغوايةِ غامضٌ.

بابٌ يطلُّ على نبيذٍ نائمٍ في الدهرِ . بابٌ ساحرٌ يستدرجُ الأمواتَ والأسرارَ نحو قيامةٍ مرقومةٍ في آخر الألواح. لا ينسى إشارتَهُ القديمةَ في الرخامِ . أراهُ يرفع نخبَهُ الوثنيَّ. يشبكُ كوكباً في شعر عاشقةٍ تجيءُ من الشمالِ. رسولةٌ خلخالها رؤيا. لها جسدٌ مضاءٌ بالهياج.

أنا هنا في رجفتي

وسنابكُ الزلزالِ تقدحُ في دمي.

ماذا وراء البابِ، يا بابَ الغوايةِ؟

- في الأعالي شهقةٌ مائيةٌ

ماذا وراء الليلِ، يا بابَ الغوايةِ؟

- قبةُ الفيروزِ فوق مربّعٍ

ماذا وراء الريحِ؟

- نحلٌ هندسيٌّ يقرأ الممشى

وماذا في الحجارةِ؟

- آيةٌ أبديةٌ ملفوفةٌ بالنارِ

آهاتٌ لعاشقةٍ رَمَتْ أقمارَها.

تركتْ يديها في رسالتِها العتيقةِ، وانحنتْ في الصمتِ.

ماذا في خطوطِ النّقشِ؟

- نايٌ تائهٌ ، عرقُ السواعدِ وهي ترفعُ شمسَها في الريح

يا بابَ الغواية ، كم رأيتَ وكم شهقتَ وكم فتحتَ وكم لمستَ وكم عشقتَ وكم أسرتَ وكم سكرتَ وكم مشيتَ وكم رقصتَ وكم كتبتَ وكم تعبتَ ولم يرَ الزّوارُ دمعَكَ. كم وددتَ بأنْ تطيرَ إلى الأعالي. كم وددتَ. وكم نثرتَ الجنَّ في أرواحِنا، وأضأتَ فينا لذةَ الأخطاءِ.

يا بابَ الغوايةِ، كم غويتَ وكم غويتَ وكم غويتْ.

(4)

ثمةَ موسيقى

ثمةَ موسيقى تنثالُ على الأرضِ المرصوفةِ بالأقمارِ.

وثمةَ أبراجٌ غامضةٌ

تهبطُ

ليليّاً

في

الماءِ

وتسألُ: أيةُ موسيقى رقصت الأعمدةَ الحجريةَ، أية موسيقى؟!

حورياتٌ جراسا مبتهجاتٌ هذي الليلةَ.

حوضُ رخامٍ تتمرأى فيهِ

أُسودٌ عطشى.

نقشٌ يتخلصُ من أقمطةِ النّومِ

وضحكاتٌ تتقافزُ.

عافيةٌ تتمجّدُ في الشهوةِ.

سعفاتٌ

تتدلى

في

الفضةِ

ماءٌ يتغرغرُ بالعري

وحورياتُ جراسا ينثرنَ الحيلةَ والأسماءَ أمامَ العشّاقِ ،

فيرتبكُ الماءُ السكرانُ أمام الحورياتِ وهن يغنين:

جراسا حجرٌ ضوئيٌّ

وجراسا موسيقى بيضاءُ

جراسا بُعْدٌ خامس

(5)

من رأى

بيضةَ النارِ مخفورةً في جراسا بأعمدةٍ، تاجُها من صدفٌ؟

من رأى مثلما قد رأيتُ

الأزاميلَ إذ تفتحُ الأجنحةْ.

من رأى مثلما قد رأيتُ

الغزالةَ نائمةً في الزئيرِ ولم ترتجفْ.

من رأى

وردةً في المغارةِ يهذي بجانبها المستحيلْ.

من رأى مثلما قد رأيتُ

الرواقَ المعمّدَ يلهو بمروحةِ الرّيشِ قرب زيوسْ.

من رأى مثلما قد رأيتُ

النبيذَ يدلُّ السكارى إلى روحِهمْ

والمياهَ مجنحةً كاللهبْ.

من رأى

ثمراً يعبرُ الحاسّةَ الكوكبيةَ في المنعطفْ.

ومضةً تستحمُّ على سرّةِ الكاهنةْ.

من رأى مثلما قد رأيتُ

السماءَ تمسّدُ غرّتَها في جراسا،

وتلقي

على

الماءِ

شالَ الحريرْ.

من رأى مثلما قد رأيتُ

الهتافَ العميقَ:

جراسا

جراسا

جراسا الأبدْ.

جرش، عمّان في تموز/ يوليو 1994

إشـــارات:

– ارتيمس: إلهة الخصب والعطاء وحامية مدينة جرش القديمة

– في العام 63 قبل الميلاد أطلق القائد الروماني بومبيوس على المدينة اسم» جراسا Gerasa. « وتلفظ جراسيا أيضا

– كانت عبادة الشمس والنار منتشرة في مدينة جرش» جراسا«

– عيد الماء » ميوماس « Maiumas Water من الأعياد الوثنية، وكان يقام في مدرج الاحتفالات.

– تم العثور على نقوش نبطية، ومنها نقش الغراب والكثير من نقود الحارث الرابع في المدينة

سأنتحي بكِ جانباً...!!

مازن شديد

(1)

هناك ..

في ركن من حديقة الأيام..

تحت شجرة القمر..

سأنتحي بكِ جانباً..

ونهزّ معاً..

أغصان العمر بأيدينا..

المليئة بالأغاني والغيوم..؟؟

(2)

سندقّ أبواب قلبينا،

دقة من أمل..

ودقة من ذكرى..

وسنترك شلالات العُمر..

تنهمرُ كخيوط الفِضّة..

فوق أصابعنا المتعَبة،

من تعب الأيام..!!

(3)

كم من الحزن مضى،.

يا سيدة الورد والمطر..

منذ رفرف طائر البرقِ،

في صدرينا..؟

لعلّهُ ألف عام من الشوقِ،

والموج،

ذاك الذي كان دوماً..

يغسلنا ويُغطينا..

بلآلئه وأيائلهِ..

تلك التي،

في برارينا تطلُّ وترعى..!!

ومن بعيد..

نُراقبها.. ونبتسمّ..!!

شاعر أردني.

(4)

وكانت دائما هناك فقط..

هتافات غامضة..

كأنها آتيةٌ من أعالي الأزمنة..

تُحرّضُ أسراب الطيور والغزلان..

كي تتهيّأ في زيّها الرّسمي..

كي تُعلن أمام كل المجرّات..

أن آخر الليل دائما..

مهما طالَ وطالَ الحزن..

يأتي النهارْ..؟؟

(5)

ولن نسمح للكآبة بعد الآن..

أن تغمرنا بمياهها الثلجية..

ولا للفلسفة بأن،

تُطرّزنا بكواكبها البعيدة..

إذن،

في هذا المساء الأخير..

سننتحي جانباً معاً..

بعيداً عن ضجة الحزن والصالات..

في ركن من حديقة العمر..

كي نقطف فاكهة أخرى..

نعم..

فاكهة أخرى للروح..

قبل أن تقطفنا سنة أخرى..

كسيفٍ..

في يد فارسٍ..

لا يعرفُ،

أنّ العمر هو الحُبّ..!!

......

سأنتحي بك جانباً..

وأقول لكِ:

متى،

سننتحي بنا جانبا..

كي نظلّ بعيداً،

هناك..؟!

حرفٌ حزين

مريم الصيفي



إسكتش الفنانة روان نصار الريشي

لأحمد أبو سليم في قصيدته : أرى ما رأى الأنبياء

حرفُكَ الدامي حزينٌ

حزنُ روحٍ أغرقتَها

عاتياتُ الموجِ

في جرحٍ دفينْ

أنَّ من طولِ بقاءٍ

غائرًا في القلبِ

يُدميهِ فيزدادُ الأنينْ

تتلظى فيهِ نارٌ

حرقتْ كلَّ انصفاقْ

وتوارتْ في انشقاقْ

مزّقتها

أحرقتْ عشبَ المواويلِ

التي كانت على وهجٍ

أمانيهِ تموجُ

شاعرة أردنية

كم ترامتْ في الخيالات المروجْ

وكم انداحتْ مع الموجِ

اتساعاً واخضرارًا وعبيرًا

فوجُهُ يعبِقُ في ومضِ الحنينْ

* * * *

داميًا حرفُكَ ما زالَ

وهل من ضامدٍ يحبسُ

في الحرفِ الدّماءْ

وهل افترّتْ شفاهُ الجرحِ

عن وهمٍ توارى

في غلالاتِ الشّقاءْ ؟؟؟

كم تمادى في الغيابِ البسْمُ

عن ثغرٍ تمنّاه طويلاً

كم طوينا من زمانٍ

أفلتْ فيهِ نجومٌ

ضاقت الأرجاءُواسودَّ به

وجهُ السّماءْ

أينما دارتْ عيونٌ

ليسَ غيرُ البؤسِ

يحتلُّ الفضاءْ

ضاقت الأرجاءُ ضاقتْ

وانمحى ومضُ الرّجاءْ

من سوادٍ لسوادٍ يُغرِقُ الكونَ بنا

يحتلُّ وجهَ الأرضِ من ماءٍ لماءْ

وضلالٌ يرتدي الزّيفَ قناعًا

من ربيعٍ لربيعٍ

فيهِ تصفَرُّ وتسوَدُّ وتزرقُّ وجوهٌ

أغرقتْها حلكَةُ اللّيل طويلاً

وتمنّتْ أن يلوحَ الفجر

في أفقٍ يُضاءْ

ثمَّ تعلو شمسُنا حيثُ نشاءْ

وتُذيبُ الصُّوَرَ الّ مرّتْ

على صفحاتِ تاريخٍ حزينْ

كمْ توارتْ في الشّقاءْ

* * * *

داميًا جرحُكَ ما زالَ كجرحي

وجراحٍ عمّقتْها

في فضاءِ الرّوحِ سكّينُ احترابْ

أورثتْنا فرقةً

وتمادى في تماديهِ الخرابْ

فرّقتنا عادياتُ الرّيحِ إذْ هبّتْ

جنوبًا وشمالاً

وامتدادٌ عصفُها شرقًا وغربًا

أرجحتْنا من عذابٍ لعذابْ

ثوبُ عثمان مع الرّاياتِ مرفوعٌ

على سودِ الحِرابْ

تتوالى في النّبوءاتِ خيالاتٌ

مضَتْ من ألفِ عُمْرِ

ثمّ تاهتْ في السّرابْ

* * * *

مُغْرِقٌ هذا الأسى والحزنُ

مغروسٌ بحقلِ الرّوحِ

والعمرُ انتظارْ

أيُّ ومضٍ تاه عنْ أيّامنا

أيُّ ريحٍ بعثرتْ أحلامنا

أيُّ دمعٍ أغرقَ الدّربَ فتهْنا

وترامتْ في الفضاءات القفارْ

ضاعت الخطواتُ في تيهِ المسار

أيّها الحرفُ الذي أدميتَ روحي

كنْ رحيمًا .. كنْ حنونًا...

كنْ يدًا تلأمُ جرحي

في انبثاقٍ للنّهارْ

حين يجلو أيَّ معنىً

من معاني الانتصارْ

أيَّ معنىً من معاني الانتصارْ

على شاطئ الحبر

علي الزهيري

• مرّة أخرى

ينكسر الظل على حافة النهر.

فيخشى على ضفتيه من الغرق....

بثياب الشاعر أمشي،

يضربُني الحلمُ على رأسي:

اخلُدْ للنومِ ولا تحلُمْ بالصحو،

ولا تجهلْ رؤياك..

هذا وطنٌ يرشَحُ وطناً،

يرشَحُ أطفالاً،

يجهلُ أسماءَ بنيه،

ويكرهُ مضغَ الصبرِ ويهوى الأشواك...

هذا وطنٌ حكمتُه:



إسكتش للفنانة بولن نصار الرجي

مُتْ يا ولدي

كي تتّسعَ الدارُ للحظةِ صمتٍ،

شاعر لبناني.

كي يتَّسِعَ الوقتُ للحظة صَبْرٍ،

مُتْ يا ولدي كي يكتَمِلَ الشُّباكْ...

بثيابِ الشَّاعِرِ أمشي

يضربني الشِّعْرُ على قلمي

فأخطُّ على الحائطِ:

هذا وطني...

أين أنا؟؟

أين خطايَ على هذا الرمل؟؟

وأين بقية أنفاسي

في هذا الجو التائه في مسك النساكْ...؟؟

يا وطني:

من مِنَّا أغراهُ الموتُ فلبَّى دعوتَهُ؟؟

من مِنَّا أغرَقَ نجمتَهُ

في هذا الليل الأعمى؟؟

من مِنَّا أغفَلَ صَوْتَ القلبِ

وأعطى نشوتَهُ للأفلاكْ...

أتعبنا هذا الزمن الراكضُ خلف الظلّ،

وأتعبني تموزُ القادمُ من ذاكرتي،

أتعبني تشرينُ الهاربُ بجراحي.

يا وطني:

سيكونُ لنا يومٌ في هذا التقويم

سنكونُ كما شئنا: أحياءً

لا يفصِلُنا عنَّا إلا الرِّيحُ

وما حملتْ من عطرٍ أو زهرٍ

يكفي ليفيضَ النَّهْرُ من الكأسِ المكسورَةِ في كفّي،

ويفورَ التَّنورْ

ونخلُدَ للنّورْ

كي أخلَعَ ثوبَ الشاعرِ عنّي.

أرهقني الحرفُ

أتسمَعُ يا وطني؟؟

هل تسمَعُ يا وطني؟؟

الحرْفُ يؤجّجُ ذاكرتي حينَ أميلُ إلى النسيانْ

الحرفُ يخلّدني في ذاتي،

يفتَحُ صدري للنّاياتِ وللغربانْ

يا وطني:

حين يكونُ الحرف هو الرابطُ بين اثنين

يقلُّ صداهُ...

وتخورُ قواهُ،

فيسقطُ في الشّعْرِيَّةِ رَغْمَ سذاجَتِه...

يا وطني:

أتعبني نزفُ الحبر على الأوراق،

والحبرُ ضعيفٌ حينَ يقولُ له الجرحُ:

اكتبْ ما ضاعَ لكي ننساهُ.

فيكتبُ... يكتبُ... يكتبُ...

لكن لا ينسى ما ينساهُ،

ولا يتذكرُ ما يكتبُ.

هذا الحرفُ: هو الرَّابِطُ والفاصِلُ بين مصيرَينا.

لا تُلْهِمْني الحرفَ كفى

واخلَعْ ظِلَّيكَ فإنّكَ في الوادي الضَّيِّقِ يا وطني.

يا وطني

لن يَتَّسِعَ العُمْرُ لأكثرَ من عُمْرٍ،

لن يتَّسِعَ السَّطْرُ

لأكثرَ من بيتٍ مهدومٍ فوقَ كِنايَتِهِ

فاخرُجْ من شَرَكَ فصاحَتِهِ

كي أطوِّفَ دُونَ مَجازٍ:

لبيكِ بلادي... لبيكِ

أُمّي تَطْلِقُ في عينيكِ

كي تُنْجِبَ قمراً يذرَعُ قبّتَكِ:

لبيكِ سَمائي... لبيكِ...

صواهل مسرّحة وشمسٌ موؤدة

حسن مريم

جراحك لم تعد تدمي قوافينا
ودمعك لم يعد يغري مآقينا
وزيتك جفّ من أصواتنا
وذوت أغانينا
كفرنا بالهوى يا هند
كذّبنا رسالتك التي نزلت
لتدخلنا إلى متن الوجود
ألا أقلّي اللوم
إنّ اللوم لا يجدي
لقد صمّت أيادينا
وصوني سحر عينيك اللتين
أهينتا فينا
أنينك لا يحركنا
ولا يشقي ضمائرنا
نحيبك في يد السبت
فأنت بحضرة الشّعرى
ونحن بخدمة الموت
ونحن العار منبتنا
وقطر الذّل يهمي من سواقينا
وأنت وإنْ بدوّتِ لنا
فلستِ لنا
لقد بعنا عيونَكِ للدُّجى علناً
ولم نخجل بفعلتنا
فمالك في محبتنا؟؟
نخون ولا تتوبينا
أيا الأنثى الّتي ضيّعتِ وجهكِ
في مرايانا
لقد خرست مواقدنا
وشاخت درب حادينا
فتوبي لا تنادينا

شاعر أردني.

عَطِلْنا يا هوى الدنيا

فلا نورٌ يطالعنا

ولا بحرٌ يبايعنا

ولا كفٌّ تقلبنا وتدرأ عن

وصيد القلب شيئاً

من مآسينا

تخمر في شفانا الموت

وانخرقت عباءة ربنا البدوي

ما عادت قوافلنا

تحمّل في هوادجها كما كانت

كلام الله والحبّ

وما عادت قصائدنا

تعتّق في سُلافتها

حنين الصبّ للصبّ

عَطِلنا من مشاعرنا

وماتت من فِناء الصدر

ماتت غَيْرة الأمّيّ

ماتت لوعة العشّاق

ماتت رعشة الأنفاس

يا هند اخلعي الأوهام

إنَّ العِيس في العرصات

ملّت جفوة الأصحاب

والأطلال ضاقت من تباكينا

أعاذل إننا قومٌ

وأدنا الشمس من زمنٍ

وأحرقنا كتاب الشوق من زمنٍ

وسرّحنا صواهلنا

سراحاً دون إرجاعٍ

ووحدك من تَرَيْن الصّبح أقربَ

من حداق العينْ

ولكنّا نراه هناك

أبعدَ من حدود الأينْ

وأبعد من مجاز البينْ

وأبعد منك عن أقصى أمانينا

ألا كفّي عن النجوى

وتوبي عن محبّتنا

وصوني سحر عينيك

اللتين أهينتا فينا

مسافران ومقهى.. وقصيدة

سلطان القيسي

«لقد فرغ المقهى إلا

من وقع دحرجتي قلبي على البلاط

حبيبتي.. قلبي عاد كالعرجون القديم»

أجر مراكب صوتي المكسر

بين التلهف والانتظارْ

وأسمع صوت انتحارك فيَّ

فتدهشني نكهة الإنتحارْ

كولونيا، وأنسام زنبقْ

عبير النبيذ المعتّقْ

وأنتِ..

وأنت كما أنت أحجية خالده

تمنّي كمثلي الشهادة..

مُوتي على صدر بحر من اللازوردْ

تذاكي قليلاً..

ومدّي يدا للغياب قليلاً

وعودي إليَّ،

وكوني كجزر جميل ومدّْ

وغني أغانيَّ واحدةً.. واحده..

كم الساعة الآن؟..

ما الوقت؟

كم مرَّ.. يا نشوة الممكن المستحيلِ؟

سألتك باسم الملائكة الطيبين..

وباسم النسيم الذي يمتطي صهوة الياسمين

وباسم الندى

سألتك.. قولي:

«أما حان وقت لرفع الأذان

المقدس في قصة واحده»

تحبينني؟!

لماذا تخلت يداك عن الضعف في وجنتيَّ؟

لماذا تخلى حنانك عن جثتي

▸ شاعر أردني.

إذ تكالبت المزن في الليلة الراعده؟

لماذا كسرت حصان الكلام مراراً

ورحت كمفردة شارده؟

كم الساعة الآن؟..

ما الوقت؟... فجراً؟

لأني أشمك نعناعةً في بحيرة شايّ..

لأن قوافل شمسك تطرق باب أناي:

أراني أعد الفطور الصباحيَّ

أحلق ذقني..

أؤنق شعري

وألبس أحلى كلامي

وأمشي بكل اتجاهات شِعري

بأقصى ضلالي.. وأقصى هدايَ

لأعرف أني إذا ما كبرتُ.. دنوتِ

وأنك رغبتيَ المارده..

وأن اصطباري يحد السماء

وأنك أوسع مني كثيراً

فماذا أقول سوى الوجع المنطقي الورودِ

متى سوف تأتين أغنيةً من وردْ؟

أما حان وقت لشم النسيم على بحر هذا التماهي؟

أما حان وقت لكسر السياج

وفض مواجعنا الفائضه؟

مساءٌ ظريفٌ

فلا الجو صيفٌ.. ولا الجو بردٌ

وليس ربيعاً، وليس خريفٌ

فقومي.. تمشي بشارع ذكرى أحبائك الرائعينَ

وغني ككل النساء على باب داركِ

وغني.. دعي الطير تبني مواني نهاركِ

تمشي..

سأجري كعشرين طفلاً وراءَكِ

ألمُّ «الملبَّسَ» واللوز والتين ذاك المجفف والوردْ

سأحميك من نزوة الأرضْ

سأجري كعشرين طفلاً وراءَكِ

لألمس ثوب زفافكِ

وأكبر إحدى وعشرين أغنيةً غامضه

كمثلك يا أجمل الموتِ.. إحدى وعشرين أغنيةً غامضه.

مساءٌ ظريفٌ

جنون صغيرٌ، وطيش قوافٍ،

وشيطنة في اختراع الكلامِ،

ومقهى يحاول حمل جراحي، ونكسات قلبي

وصوتي الحزينُ

فينجح حينا.. ويهرب حينا

ويفشل.. يفشل مليون حينٍ
وأنت تمرين مثل الملاك
الذي أجهدته دروب التسابيح باسم الهوى
تجلسين على متن طاولة لا تجيد استماعاً..
يبعثر فيض فضولك أوراق شعري..
يفيض بقلبي عواء الحنينِ
أحبكِ..
يوشوش طفل صغيرٌ
بأحشاء هذا المسجى أمامكِ
أحاول إخفاء بعض زهوري..
واخفق حين أراك تحيكين بعض الترابِ
فشلت مراراً..
وبلل وجهيَ ضعف العتابِ
أما حان وقتٌ لرقصٍ بطيءٍ
على وقع جرحٍ بريءٍ
على خد أغنيةٍ راكضه..؟
لوجهك هذا المعبقِ
بالطين والشعرِ لحن غريبٌ
وإني غريبٌ.. غريبٌ تماماً..
أوزع وجهي على الطير في أغنيات البعيدِ
أسافر رغم اشتياقي إليكِ
وأعلم أنك مثلي تماماً
تغيبين رغم اشتياقك للدار والأهلِ..
داري وأرضي وأهلي عيونُكِ
يا ابنة حزني الوراثيِّ
كم أنت خوخٌ يثير شهية حبري!
وكم أنت مليون سيدة في تضاريس سيدة واحده!
شخير «الأراجيل» أطفأ وجهي
وصوتي يحدق في صمت هذا المكان الغبي
ومقهاك ماض.. ومقهاي يعلن قحط يديهِ
فقومي لنرقص تحت الرصاصِ
أقبل طهر زغاريدك المستمرةِ
رغم انكسار الحلمِ
وأعلن أني شهيد غياب يديكِ
وأنك في الماء لي شمعتانِ
وأنك شهد القوافي..
ولي في عيونك..
لي صورتانِ
وأنك ذنبي الوحيد..
وأنك سيئتي الساجده..

رُؤيَـــــــة

محمد عبد القادر شحادة

نظرتُ إلى ناظريَّ
فقلتُ: هلمَّا لكي نتصبَّرْ
فلا ضيرَ، علَّ رحيقاً يفوحُ
لتدنو قلوبٌ
وتهمي جباهٌ
بطيبِ تربْ السماءْ
وقلبي على حالِهِ
يصوغُ الأماني
خيوطاً منَ النور فيها رجاءْ
لعلّي أسدُّ فاتورةً من ضَياع الحكاية منذُ أتينا
نُلقي اليقينَ على أنفاسِنا في حياةْ

* * * *


اسكتش للفنانة روان نصار الرحبي

شاعر أردني.

وغِبْنا ليأتيَ بِنَا الآخرون

فيأتي حقيرٌ ليَعْبَث في دَمِنا

ويأتي صفيقٌ ليهزأ من دينِنا

هجرنا النَّزاهةَ في فَهمِنا

وبِتْنَا على عَتَباتِ التَّسولِ، نجني لُقَيماتِنا

وَصِرْنا (نُرَبْرِبُ) أجسامَنا

حَذفنا فضاءاتِ أبصارِنا

لِنبعثَ حين الكريهةِ للموت أبناءَنا

وهمْ...

(بضغْطةِ زرٍ)

يُحيلُونَ ما حَولَهُمْ

جذاذاً وأرضاً يَبابْ

* * * *

نظرتُ إلى ناظريَّ لحينٍ

وقلتُ: أتينا لنثأر..؟! كيف..؟!

ونحن المسيئون قبلاً وبعدا

ونحن الذين صَنعنا من الشيء ضِدا

ونحن الذين أضعْنا الفُصولا

فَصِرنا هَباءاً

وللَّمزِ نسمعُ جهراً وهمساً

وما زال فِينا مُروقٌ

يَصوغُ التَّهافُتَ معناً وحساً

ونحن الذين تركنا الحقوقَ

وصِرنا نُجامل في الحقِّ وغْدا

* * * *

هذي حكاية قهرٍ مضتْ

وما زالَ فينا دُعاة البَوارِ

لنَبْقى شططْ

زما زال في الفَهْم ناسٌ على حالِهم

يموجونَ فيه، برغمِ سمو الربيع

وعَوْدُ الضّياء، ليملأ رَحبَ الأفقْ

* * * *

رمزنا لحالٍ لَنا

بناي حزينٍ

وسُقنا له النائحاتِ.. لكي

يُردّدن أنغامهُ المؤلماتِ

فيُطنبْنَ في الحب حِينَ يَصُغْنَ حديثاً له

ويُسْهبنَ في الشّعر حين تئنُّ الربابة من قوسِها

ويُبدِعْنَ حين يَسُقنَ العِظات

كرهنا الربابة والناي والنائحات

لأنّا بشوقٍ لفعلٍ بديعٍ

يعيدُ إلينا ربيع التغيُّرِ

لِيُزهر فينا العطاءَ

فكلُّ المكامِنِ عامرةٌ

ولم تَبقَ إلا البدايةُ ناقصةً

فيا شعرُ حَرّك بمائك شطآننا

ويا ركْبُ (شَدْشِد) سُروجَ الخيولِ

وهَودجْ نياقَك حتى

نُمارس فنَّ الرّجوع إلى الله قبلَ الرّحيل الأخير

وقَبل انسدادِ الأفقْ

فلا بأس (غَدًّا) زمان المُروقِ

وللصّحْوِ وجهٌ

وللحقّ دورٌ

وللصبر عُقبى تفوقُ الخيالَ

و بابٌ وحيد

سَمَوْنا.. سَمَونا

سمَوْنَا بأرواحِنا

وسَّد اليقينُ ثقوبَ التحمّل فِينا

وعادت شرايينُنا

تَضخُّ الدّماءَ

قصيدةٌ أخيرةْ

عمر عيّاش



إسكتش للفنانة روان نصار الريحي

من دمع عينيك اغتسلتُ

ولدتُ في زَهْرِ اليدين، ومن بحورِ اللازورد على أريكتك الحوتُ

منفايَ أنتِ وأنتِ أنتِ الوطنُ

الموتُ/ الحياةُ/

وأنت أنتِ الحاضرُ المبثوثُ في نارِ المكانِ وفي الجنانِ

إذا تجلت في صهيلِ الذكريات

وأنا نسيتُ الجرحَ حين مضيتُ أمسكُ في يدي كفنَ الغرامِ

إليكِ حيثُ تناثرتْ في الريحِ دمعاتي

وقالت: فلتكنْ جرحاً شفيفاً نازفاً، كنْ نازحاً

ومطوّقاً بالياسمين:

فرحٌ من وردٍ تناثرَ فوقَ سقفِ قادمٍ ليخيطَ عريي

ثم باللاوعي في وعيي بكيتُ

هل كنتُ يوسفَ حين جسّدهُ الغيابُ

وتقبّتْ سحبُ الغريزةِ قلبهُ النبويَّ، فاجتاحتهُ أغنيةُ العزيزِ

شاعر أردني.

صبابةٌ حين اجتباهُ اللّهُ

وانسدلتْ ملائكةُ السلامِ على قتامِ قميصهِ

(أنا يوسفٌ! هذي الجروحُ شهادتي

وولادتي هي أنني أمشي إليَّ، ومن يديَّ تثائبَ الخشبُ

الذي صكّته في الأجراس ألفَ خطيئةٍ

فمشيتُ نحو غيابِ أغنيتين في عينيكِ

ثمَّ صلبتُ

جرحي عزائي،

في المدى خبّئتُ أغنيتي بقلبي

ثمَّ في فرحٍ سللتُ الضلعَ من صدري

وأغمدتُ العواطفَ والعواصفَ في أريكتها ونمتُ

أنا من أنا؟

منّي دفوفُ البرقِ؟

في عينيَّ رفَّ الشوقُ سربَ حمائمٍ؟

من دلّني لأسيرَ في دربِ السرابِ؟

وهل عزائي أنني جرحي

وأن الجرحَ هذا الحزنُ في حبقِ الجفونِ

ومبسمي هذا البكاءُ؟

سئمتُ كيفَ أكونُ إذ غابَ المدى، والذكرياتُ، وكرنفال العاشقينَ، وصهوةُ الفرسِ الحرونِ،

وأبجديةُ مدمعٍ رسمتْ به الأحزانُ لوحتها، لأبقى شاهداً شهداً على سورٍ طويلِ

جفَّ آخره وأولهُ فجئتُ لكي أحرّكهُ، بُعِثْتُ كتبتُ غنيتُ انتحرتُ

وذا أنا!

هذا أنا

فلتسمعو صوتي/ تماروا في قصيدتيَ/

انحروا قربانكم في قلبيَ/انطفئوا/ أضيئوا آخر الفرسانِ في عشبِ القوافلِ/

أشعلوني كي أضيءَ/

فلا مكانَ سوايَ إذ يغزو حياتي ألفُ موتْ

فأنا أنا

برقٌ سريعٌ مرَّ في جرسِ المكانِ

أنا انبهارٌ للسكوتِ

وقبلةٌ للعاشقينَ

وشمعدان للرؤى

رتبتُ دقاتِ الفؤادِ من الدقائقِ، إنه زمني، وناري إذ يموجُ النايُ في صوتي

وابتكر البداية حين تبتدئ النهايةُ

ها أنا أمشي بدربِ نهايتي، هذي النهايةُ حينَ جسدها الغيابُ على غَيَابَتِها بدأتْ

يأتيني على غفلة

◄ ثروة الشوبكي


إسكتش للفنانة روان نصار الرجبي

كل شيء ينبئ بقدوم البرد

حتى أطراف الشهر التي تكسرت تجمداً

منذ زمن بعيد

وهي ملقية برأسها على أرصفة الانتظار الأبله.

وأبحث عن الكلمات

كأنني أبحث عن إبرة حرف

في كومة قش من الصمت

أكتب هنا وهناك..

تارة أكتبني.. تارة أكتبها

تارة يغزو البرد سطوري

أو أن أراه يشتعل ناراً.. دونما نار

أو ذاك الشيب الباهت

يأتيني على غفلة من عمر النصوص

يصيبها بشيء من وهن الكبر

◄ شاعرة أردنية.

فأتوشح الاشتياق

وأحاول تذوق حبك

أجرب أن أرسم وطناً

أي وطن.. حتى ولو كان بلغة لا أفهمها

فقط لأطلق عليه اسم وطن

ثم ألملم أصابعي حول خيوط دمي

أجمع ما كان من صوف

خبأته أوردتي يوماً

لأغزل قبعة صوفية، تعتمر بها ذاكرتي

فتدخل في وهم الدفء..

وأهمس لصوت عقلي..

وهم أفضل من عدم

وأمسح على القلب اليتيم

وأكتب له بلا صوت

يكفيني أنا وأنت أنك مازلت تنبض

بعد كل تلك الرصاصات..

أنا والحيرة والشوق وزحمة المدن

صوت الشوارع التي تجري إليك، ولا تنام

لغة النسرين، عطر الياسمين

والباب اليتيم، كلها تغفو معي

على وسائد لا تحمل إلا عطري

دون أنفاسك، دون أي حديث

مهما كان لا معنى له، ذاك الكلام

تنسيني تفاصيل أجنحتي

وتنسى في جنونك أن

قلبي كاليمام

يسقط من أعلى غيمات الوله

يغيب عن الوعي في جب القلق

ويموت إن لم تبدأ بالسلام

يا حبيبي

مهلك

ترفق

فـ لا شيء أريد إلا أن

تدعه فيك يرفرف حراً

ألا يكفيك أنك

لا تكون إلا زائر أحلام!

ضـــانـــــــا
مملكة الصمت الضاجَّة بالجمال

سعيد يعقوب

قَسَمَــاتُ وَجْهِــكِ بِالأَصَالَةِ تَنْطِقُ وَالسَّمْــعُ يُصْغِي وَالعُيُـــونُ تُحَدِّقُ
هَذِي الرُّبَـــا كَشَفَتْ مَفَاتِنَ حُسْنِهَا فَبَدَا لَنَـــا مِنْهَـــا الغَـــرِيقُ المُغْرِقُ
ضَـــانَـــا وَكُـــلُّ السِّحْرِ فِيكِ مُجَمَّعٌ لَـــمْ يَبْـــقَ شَـــيْءٌ فِي سِـوَاكِ يُفَرَّقُ
وَكَأَنَّمَـــا هِـــيَ غَـــادَةٌ ، فِي حُسْنِهَا لَـــمْ يَخْلقِ المَوْلَـــى وَلَا هُـــوَ يَخْلقُ
فَـــإِذَا غَرِقْنَا فِي غَـــرَامِ عُيُونِهَـــا مَنْ ذَا الـــذِي بِعُيُونِهَـــا لَا يَغْرَقُ
ضَـــانَـــا شُـــعَاعُ الحُبِّ مَسَّتْ كَفُّهُ وَتَـــرَ الهَـــوَى فَالصَّخْرُ قَلْبٌ يَخْفقُ
ضَـــانَـــا حَدِيثُ العِشْقِ رَتَّلَهُ المَدَى فَالدَّهْـــرُ يُصْغِي لِلحَدِيثِ وَيُطْـرِقُ
وَمِنَ العَجَـــائِبِ أَنَّ أَسْـــرَى حُبِّهَا أَغْلَـــى أَمَانِيهِـــمْ بِـــأَلَّا يُطْلَقُـوا
مَـــرَّتْ نَسَـــائِمُهَا فَأَحْيَتْ أَنْفُسـاً كَـــادَتْ مِنَ الشَّـــوْقِ المُبَـــرِّحِ تُزْهَقُ
هَذِي الجِبَـــالُ وَقَـــدْ غَشَتْهَا هَدْأَةٌ رُهْبَـــانُ لَيْـــلٍ بِالوَقَـــارِ تَمَنْطَقُوا

شاعر أردني.

لَا صَوْتَ إِلَّا لِلطُّيُورِ عَلَا بِهَا   حَتَّى تَكَادَ مِنَ البَرَاعَةِ تَنْطِقُ

فَالغُصْنُ يَرْقُصُ نَشْوَةً وَالأُفْقُ يَضْـ   ـحَكُ بَهْجَةً وَالنَّفْسُ رَوْضٌ يَعْبَقُ

وَالفَجْرُ مُبْتَسِمُ الشِّفَاهِ مُرَحِّبٌ   وَاللَيْلُ جَذْلَانُ الفُؤَادِ مُصَفِّقُ

وَالحِسُّ بِالأَمَلِ الطَّلِيقِ مُضَمَّخٌ   وَالشِّعْرُ كَالزَّهْرِ النَّدِيِّ مُعَتَّقُ

وَالصَّحْبُ هَامُوا فِي مَدَى نَشَوَاتِهِمْ   فَالأُفُقُ نَهْرٌ بِالمَسَرَّةِ يَدْفُقُ

وَكَأَنَّمَا صَحْبِيَ بِهَا نَالُوا مُنَىً   عَزَّتْ فَمَا تُجْنَى وَلَا تَتَحَقَّقُ

ضَانَا وَمَا أَرْسَلْتُ نَحْوَكِ نَظْرَةً   لَّا وَخَفَّ دَمِي وَرَاحَ يُحَلِّقُ

ضَانَا وَمَا رَفَّتْ بِخَدِّكِ زَهْرَةٌ   إِلَّا سَرَى أَرَجٌ وَطَابَ تَنَشُّقُ

هَذَا هُوَ اليَوْمُ الذِي كَانَتْ لَهُ   عَيْنِي تَتُوقُ وَمُهْجَتِي تَتَحَرَّقُ

هَذَا هُوَ اليَوْمُ الذِي مِنْ أَجْلِهِ   طَالَ ارْتِقَابٌ لِيْ وَزَادَ تَشَوُّقُ

حَتَّى التَقَيْنَا عَاشِقَيْنِ بِقُبْلَةٍ   لَا عَاشَ مَنْ فِي عَيْشِهِ لَا يَعْشَقُ

كَمْ لَذَّ لِيْ فِي لَيْلِهَا سَهَرٌ وَكَمْ   فِي الفَجْرِ أَمْتَعَنِيْ الشُّعَاعُ المُشْرِقُ

وَكَأَنَّمَا هِيَ قِطْعَةٌ مِنْ جَنَّةٍ   خَضْرَاءَ يَكْسُو مِنْكَبَيْهَا اسْتَبْرَقُ

فَوَدَدْتُ لَوْ أَنِّيْ أُقِيمُ بِأَرْضِهَا   عُمْرِي فَلَا نَنْأَى وَلَا نَتَفَرَّقُ

كُلُّ المَصَائِبِ لِلنُّفُوسِ بَغِيضَةٌ   وَأَشَدُّهُنَّ عَلَى النُّفُوسِ تَفَرُّقُ

حُيِّيتِ يَا أُخْتَ الجِبَالِ كَأَنَّهَا أَسْيَافُ مَجْدٍ لِلمَعَالِي تُمْشَقُ
بُورِكْتِ يَا بِنْتَ الزَّمَانِ وَكَمْ حَنَا فَمَضَى عَلَيْكِ مِنَ المَحَاسِنِ يُغْدِقُ
وَسَلِمْتِ يَا أُمَّ الرِّجَالِ كَأَنَّهُمْ زَهْرٌ يَفُوحُ وَأَنْجُمٌ تَتَأَلَّقُ
قَادَ الهَوَى خَطْوِيْ إِلَيْكِ وَإِنَّهُ لَمَّا اصْطَفَاكِ عَلَى سِوَاكِ مُوَفَّقُ
ضَانَا أَتَيْتُكِ وَالجِرَاحُ عَمِيقَةٌ إِنْ رُحْتُ أَرْتُقُهَا تَعُودُ فَتُفْتَقُ
إِنْ رُحْتُ أَضْمِدُهَا بِصَبْرِيْ خَانَنِيْ صَبْرِيْ وَهَلْ يَسَعُ الرَّحِيبَ الضَّيِّقُ
ضَانَا أَتَيْتُكِ وَالهُمُومُ تَحُفُّنِيْ وَالنَّفْسُ حَسْرَى وَالفُؤَادُ مُمَزَّقُ
وَالرُّوحُ تَرْزَحُ تَحْتَ وَطْأَةِ حُزْنِهَا تَمْشِيْ كَمَا يَمْشِيْ الأَسِيرُ المُوثَقُ
وَجَوانِحِيْ تَشْكُو الصّدَى وَالأُمْنِيَا تُ كَسِيرَةٌ وَمَدَامِعِيْ تَتَرَقْرَقُ
وَأَنَا وَأَقْطَارُ العُرُوبَةِ كُلُّهَا مِثْلِيْ تَئِنُّ وَبِالمَوَاجِعِ تُحْرَقُ
نَحْيَا عَلَى أَمَلٍ وَنَرْقُبُ نُورَهُ فَلَعَلَّهُ عَمَّا قَرِيبٍ يُشْرِقُ
فَجَلَوْتِ عَنِّيْ مَا أُكَابِدُ مِنْ أَسَى كَادَتْ بِهِ الأَنْفَاسُ مِنِّيْ تُخْنَقُ
وَرَفَقْتِ بِيْ لَمَّا نَظَرْتُ وَلَمْ أَجِدْ حَوْلِيْ أَخًا يَحْنُو وَنَفْسًا تَرْفقُ
فَأَعَدْتِنِيْ لِيْ بَعْدَ أَنْ ضَيَّعْتُنِيْ وَأَعَدْتِ لِيْ مَا كَادَ مِنِّيْ يُسْرَقُ
فَالكَوْنُ بُشْرَى وَالأَمَانِيْ غَضَّةٌ وَالقَلْبُ أَخْضَرُ وَالغُصُونُ سَتُورِقُ

سبع محاولات للتذكر ..!!

◄ إسلام سمحان

1

أذكر أني رأيتك قبل الآن: وجهك مألوف في ذاكرتي. ربما كان يومها نهاراً غائماً، فاختلط علي وجهك بالغيم، أو ربما التقينا ـ ذات مساء، أي: قبل الغروب بقليل ـ فلم يتسنَ للذكريات أن تصير ذكريات. وربما كان حلماً حين التقينا فنسيت؛ لأنني لا أحب الأحلام، أو ربما كنت ثملاً فلم تتضح ملامحك.. كل الذي اتذكره أنني اتذكركِ!

2

تقولُ لي امرأة نسيتها:

ـ هل تذكرتني؟، أنتَ أجمل في كل مرةٍ،، تكبرُ فتصيرُ أحلى.

وأقول لها وأنا أتفحصُ وجهها والذاكرة:

ـ أتذكرُ ضحكتك تلك، وأذكرُ أنه أعجبني مرورُ الطير من فوقِ رأسك، كم كنتِ هادئةً وكم كانت تدهشني أعضاؤكِ النافرة، كنتُ صغيراً حين كنتِ تكبرينَ بسرعة الضوء، كان وجهكِ يثيرُ الفضولَ وكنتِ تتغيرين مع الفصولِ، وكنتُ أشعر بالبرد حين أرى نمراً ينامُ بكاملِ فروه على ظهرك كالقتيل..!

3

حين تمطرُ لا أتذكرُ شيئاً، لا مشيَّ الحبيبة كالغزالة تحتَ المطر، ولا شكلَ الشتاء خلفَ نافذةِ المقهى، حين تُمطر لا أتذكرُ شيئاً لأنني «أُحوّشُ» للصيفِ الذكريات، وللقصائد المطالع، لا أتذكرُ شيئاً، إنما أفتحُ ذراعي تحت «الزّخات» مثل أشجارِ الشوارع..!

4

أنا بخير، لا ألمَ يباغتني كالعادة، ولا شيء يوجعني، لا عطرَ الصبية ولا ضياع البلد، أنا بخير لأنني أشعر بأنني لا أَشعر، ويد اليوميّ لن تمسني بسوء بعد اليوم، أنا بخير ويعجبني الموت أكثر، والقبر لائق بهذا الجسد، والقبر بلا ملائكةَ عذاب، والقبر كل القبر لي، فلا دولة هاهنا ولا احتلال ولا سيدة بيت ضجرة ولا ولد، أنا وحدي في اللاوجود إلى الأبد...!

5

سأتخففُ من حملِ قلبي .. وأرمي كل الذكريات في البحر، كي أظل خفيفاً، عالياً كالطائرات الورقيةِ.. فلا حُبٌ لي ولا حُبٌ عليَّ..!

6

عندماركضتُ إلى الشباك، كي أنظرَ إليك آخر مرة، نسيتُ أن آخذ قلبي الذي التصق بمعطفك، لحظة وداعنا، ومتُشاخصاً عينيَّ، وفاغراً فمي؛ متكئاً على زجاج النافذة التي ينز دمعها، هي الأخرى.!

7

قلبي المسكين ذلكَ المغلوبُ على أمرهِ، العائدُ، أبداً،من رحلاتهِ الخاسـرة بخفيّ حُنين، ووجعٍ في الذاكـرة.!

◄ شاعر أردني.

رغبـــة.. غـــزو

◄ شادن صالح

(1) رغبة

هي رغبةٌ تفضحُ سطوة الستائر...

رغبةُ بكاء تنضجُ سريعاً مثلَ حبٌّ عابرٍ في سريرٍ،

أو صلواتٍ شفافةٍ تهزأ ببرد الشتاء.

رغبةٌ سريةٌ هاربة من يقظة الضوء؛ كقصيدةٍ تُشدُّ بطرفِ ثوبِ فتاةٍ بلا تجارب،

كنبوءةٍ تؤثث ما تعلمتهُ عاشقةٌ على مهلٍ غفلة الاهل.

هي رغبةُ تخبّئ نارها بين أزرار القميص

مواسمَ قمحٍ لا جوعُ بعدها.

تعيد طلاء الأيام بالياسمين، ويغفو في مقلتيها ندف الغمام. تلتقط القافيةَ بومضة هوىً... هي التي يُصنع من عطرها عقار الفتوّة، وهي التي تجعلك تحبُ مرة وتموت مرّات!

هي رغبةٌ في طلاء الياسمين على جدار روحها.

هي رغبةٌ برّيةٌ في منتصف الجنون.

أي أحمر شفاهٍ سيضيء كلامها .

أي شتاء للكلمات سيؤثث حلمها في صفير السرير،

وعندما يتحول الحلم الى سياج المقبرة

هي رغبةٌ بانتظار غيمةٌ مثقلةٌ بالندى،

غيمةٌ تستبيحُ أسرارها وتفض بكارة الوجع النائم في قلبها.

وقبل أن تدسّ تميمةَ العشقِ عميقًا عميقًا،

ستفتشُ بينَ نهديها عن دهشة في يديه، وتلهو كامرأةٍ تخرجُ من ارتباك القُبلة الأولى

(2) غزو

كيفَ لامرأةٍ أن تعي شجار في صدرها.

امرأةٍ تمتهنُ - باحترافٍ قصيدةَ عشق نأى في البكاء؛

أن تمشي بمحاذاة الطريق،

وأن تتغاضى عن مناورة لرجلٍ يجيدُ حياكة شفتيهِ على شامة كتفها؟

كيفَ لامرأةٍ أن تكون موئلاً لجنازات العطور.

كيفَ لها ألاَّ تختبئَ في رحم قصيدة ما؟

هل يحق لامرأةٍ تشتهيها الرماح أن تهدي الوقتَ كاملاً لغجرية مرَّت بالجوار؟

كيف لنهديها أن يحلّقا في سربِ نوارسَ مهاجرةٍ؟

كيفَ لامرأةٍ أن تمشي في دربٍ يفضي إلى فراغ فاسدٍ؛

أن تهشَّ بالنَّدى على قطيع الورد؟

ياااه؛ لكم يجدرُ بها أن تمنحَ الغزاةَ فصلاً جديداً لجني ليمونِ خصرها.

◄ شاعرة أردنية.

قصة

في ثنـــايـــا الخـــوف

هاني أبو انعيم

أقف في ساحة «المرجه « ونفسي متخمة بالحبور، أعيش لحظات مجد واعدة، رغم منابت القلق التي وجدت في أعماقي بيئة خصبة، وتلوح أمام ناظري أعواد المشانق التي نصبت في هذا المكان قبل مائة عام، فتكت بالنخبة من أهلي، أراهم معلقين من أعناقهم، والسفاح يعلن أسبابه.

خانوا الدولة العليه.

والعلية ليست دولتهم ، ولا هي دولتي بالتأكيد، والسفاح القادم من بعيد يريد تواقيعهم على صكوك غفرانه كعبيد، صفة لم يألفوها في حيوات أجدادهم، فتشوا قواميسهم، نبشوا عن وجودها، في أعرافهم، عاداتهم والتقاليد، كلمة واحدة تُبان ولا تختفي، في كل جملة وسطر وصفحة.

حرية..

وأنا أقف متوجساً كما هو حالي دائماً، تعانق عيناي المارة في رحلة بحث وتقص، ترتقي المباني القديمة والمحدثة، تتلمسها بالأهداب، واستنشق روائح البخور والزعتر والتوابل ونكهة الشام القديمة مصحوبة برائحة شواء، دون أن أحس بجوع أو ظمأ.

وتبزغ من بين الجموع، كشمس أطلت باستحياء من خلف جبال، تنبهت إلى اقترابها فنحن على ميعاد، احتفاءً بانعتاقي من هموم وواجبات كابدتها على مدى العشرين وسنتين التي انقضت من عبثي وانطلاقي وتسكعي على حد قولها...

وللضابط رأي آخر وهو يقص علي قصتي.

قضيت وقتك في القراءة ومتابعة ما استجد في دور النشر، لا رواية عتقت، ولا قصة تركت، والشعر والمسرح كان لهما في اهتمامك نصيب، ويسألني إذا ما زلت تائهاً بين هيجل وماركس، وأيهما أسبق الوعي أم المادة؟

أراهن أنك لم تعش حياتك بحق.

...أجزم أنك كنت تناجي الشهداء في ساحتهم، وتخاطبهم بأسمائهم وتواريخ امتشاقهم الحرية التي أورثونا اياها.

ونَظرَتْ إلى حيث يوجد النصب التذكاري، ثم باتجاهي فهمهمتُ قائلاً (هناك أعدمهم جمال السفاح)، أضافت على ما قلته وكأنها تذكرني (وبعده بعشرين سنة أكمل الفرنسيون المهمة وقتلوا المئات في هذه الساحة).

جَوي لم يكن حزائنياً ولا هي أيضاً، ومكان اللقاء لم يكن عبثياً، اختارته ليشهد مولد حرية من نوع آخر، تَخرجي واقتراب تسلمي لوظيفة قد تكفي لارتباط وتكوين أسرة، قالت ننطلق إلى الأمام حيث «السبع بحرات» ومطاعمها المتنوعة (اختر على كيفك) أم نتجه يساراً على مقربة من بردى باتجاه دمر واستراحاتها (ادّلل مين قدك)، وتذكر أني صاحبة الدعوة، وأنك ما زلت عاطلاً عن العمل، وغيرك، يعني أنا أعمل منذ أربع سنوات بعد حصولي على الثانوية مباشرة ودخولك الجامعة.

وبائع الصحف، الصبي، الذي انسل بيننا بغتة ونحن نسير متشابكي اليدين، وألح على شراء واحدة.. بدهم حرية في تونس، في مصر بدهم حرية، وبليبيا، القذافي صامد، اليمن مولّعه... فدفعت له عملة ورقية، ودفعته من بيننا، وعادت تشبك يدها بيدي، وتمتمت بهمس وفي درعا... وحمص....

قاص وروائي أردني.

وادلب ... وعنا هون كمان، وبصوت تجاوز الهمس ونحنا بدنا حرية.

كدت أقول (ولكننا أحرار)، ألا أن هلعي عليها وخوفي المتأصل كداء مزمن فتك بردي قبل أن تنبسه شفتاي.

الداء، خوفي، يتلاعب بي ويقذفني في مرمى الغيبوبة حيناً، وما بين شباك الوعي المحدود، وفي استراحة ما بين الشوطين، يركنني كقطعة أثاث بالية في زاوية كهف مهجور، الخوف يخط حروفاً لم آلفها، ويرسم أشكالاً وتصاوير، وأنا ما بين الغفوة واليقظة أرى المنجل المسنون يطوق نصف عنقي وموسمي ليس على موعد حصاد، وساطور الجزار يستجم على النصف الآخر، وما نحن على أبواب عيد، مطرقة الحَجار تعلو هامتي، تحسست رأسي ولم يكن بصخرة، وما بنائي آيل للسقوط. الداء، خوفي يتشكل سلاسل وحلقات تدمي قدمي، و تُزنر بسوار صدء كلتا يدي، وأنا الخائف من لا شيء أعرف ومن كل شيء قد أعرف، ولساني ملجوم تستعصي عليه مفردات الغزل، ولا يجيد كلمة في لغة الحب، ولا يعين الشفاه على قبلة رغم تمنيها، لا يدرك معنا للغزو ولا للحرب منذ أن امتطت الغربان صهوة الهضبة وتمغط السائس على تضاريسها وتثاءب، الخوفُ مَرضي الأزلي يكتم أنفاسي ويتحكم بخلجات قلبي ويعيق توجهها، ويعبث ببوصلتي الدالة، وعقلي ولادة الأفكار والرؤى (ما كان عليه أن يكونه) استكان لجرعات منع الحمل والإنجاب وبات عاقراً إلا من توائم الخوف والقلق والتي بات كياني ملجأها الآمن والدائم.

الخوف... رأيته بأم العين وبؤبئها، يركل الحرية بكعب حذائه، ويحتفي، وهي تريد الحرية، وأنا أريد أن يمضي هذا اليوم على خير.

وشوشتها بهمس (وطي صوتك لا حدا يسمعك).

خرجنا من بين الجموع المتناقضة التي تغص بها الساحة من زائر فضولي، وعاطل انهكه البحث عن لقمة عيش، ومتسوق في سوق أسود اسمها، ومتسكع لا يعرف جهة أخرى، وعابر سبيل أنفاسه تسبق خطاه واتجهنا إلى أطراف بردى على بعد أمتار لنستقل حافلة إلى دُمّر القريبة، ولو لم تكن الشمس لافحة لوصلنا مقصدنا سيراً على الاقدام، وبقي الكلام المتحفز للقفز على الشفاه محبوساً في الأعماق دون أن يبرره أحدنا للآخر رغم تشابك الاصابع واحتكاك الكتفين، وتجمع لصبايا وشباب يرفعون يافطات ويطلقون شعارات، وعبثاً حاولنا العودة إلى ما قبل اختراق الصبي لاندماجنا وتشابكنا ومشروع ابتهاجنا.

وأنت؟

سألني باستخفاف، ما إذا كنت أريد الحرية.

نظرت ملياً في وجهه، وابتسمت، لأني أكاد أعرفه، حتماً أعرفه، وأعرف أو هكذا خلت أن من السهل تبادل المواقع بيننا، لا المواقف. قبل أن تحل أمي، وأختي، وعرضي، وديني، وربي، والعاهرة التي برفقتي، ضيوفاً على لسان يلعق من قيء وينتشي من صديد. وجدتني أرقب تراجعاً تدريجياً في منسوب منابع الخوف، رويداً، رويداً، فأيقنتُ أنها على وشك النضوب. وجدت أن خوفي ما كان إلا صفة تتبدل وتتغير، وقد تتلاشى وتزول، وكنت أحسبه فعلاً حصل واستكان، كفعل القتل وفعل الموت وفعل البغي وفعل الل.. مقاومة، توقفت بغتة عن التعداد، وذهلت، تصفحت الجدول مرات ومرات، فلم أجد المقاومة فعل بل وجدتها ردود أفعال.

صفة الخوف تجرعتها وتلبستني على مدى عمري الممتد من أقصى الأب وأطراف الابن وشاطئ العم وحواف الخال، عبر دروب متخمة بشواخص ألفة وولاء ووحدة ومساواة وعدالة وطاعة بلا عيون، وعيناي تحدقان بعد أن تلاشت الغشاوة عنهما، بالأجساد المعلقة في «المرجة»، فتدمعان فرحاً ونداً، والسفاح يتخذ مكاناً ثابتا في الساحة، ما أن أصلها بقدمي أو أطل عليها بتخيلاتي وأحلامي إلا ويتفحصني ويتعجل الحصول على كلمة أو أن يلمح إشارة، وكأنه ينتظر بشرى أو يشارك في رهان، فالخوف عندي صفة، والصفة طارئة

وعابرة، ومرجعها غير وراثي، ولا دخل لعلم الجينات به، في وقت بتُّ أرى فيه بساتين القلق تنبت أشواكاً تخز وتدمي، قلت لنفسي فُرجت، ودائماً تقول أمي محنة وتزول.

فرجت، لا أزهار ولا بذور، بل أشواك تخز وتدمي، ثم ترحل بلا صدى، وتنقرض دون ضجيج وأنا أسمع صراخها، وشتائم بأصوات مختلفة، ميزت صوتها، ولم أسمع بكاءً.

تحاشيت الصفعة ودفعته حين اقترب مني أكثر، أمسكت بذراعه التي هوى بقبضتها من جديد باتجاه وجهي، ضغتُ عليها بما لدي من قوة لم اختبرها من قبل، فصرخ واستنجد، وما هي إلا لحظات حتى اندفع إلى الغرفة عدد منهم، وكنت لا أزال مطبقاً على جسده المصلوب بعد أن دفعته إلى الحائط، حيث تهاوى وسقط أرضاً بعد أن رفعت يدي عن ذراعيه وباعدت باقي جسدي.

هو أنت، يا رجل كيف؟ كان من المفترض أن تداوم إلى جانبي لو أنك قبلت، ونظر إلى من هم حوله، وقال: منا وفينا يا شباب، منهم أنا منهم، ومن هو الذي من غيرهم؟ من هم؟ من أنتم؟ كان مهووس العزيزية محقاً لو وجه سؤاله إلى هؤلاء، أنا منهم، حسب كلامه وفي موقعه، وكنت من غيرهم في عُرف الصبي المهان المتحفز الذي يرمقني بتحد ونظرات متوعدة، من هم فعلاً؟ أليس غير ما أعرفه عنهم؟ وهو، أعرفه حقّ المعرفة، كان في أمن الجامعة السري، واستمر فترة بعد تخرجه إلى أن نُقل إلى حيث لم أتابعه، وهو معروف لدى الجميع بسريته وتخفيه، وسلاحه المكشوف دائماً رغم محاولاته الكاذبة في إخفائه.

فعلاً أنا منهم وهم مني، بقناعتي وكلام الضابط الذي أتى على عجل بعد أن أبلغه الصبي بتحفظه، وباقي الدورية على شخصين كانا يقودان المتظاهرين في ساحة العباسيين، ويتنقلان من حي إلى حي، ومن ساحة إلى أخرى، والذي ما زال واقفاً، وإن أصبح شاحباً وساخطاً، بعد أن نهره الضابط رداً على افترائه بأنني ضربته وشتمت غيره.

اندفعَتْ من الباب المشرع، كسهم صُوّب باقتدار إلى هدفه، وانقضّت كلبؤة جاع صغارها، وحددت الفريسة مسبقاً.

تشتمني يا جبان، وترفع يدك علي...

حلنا بينها وبين الوصول إلى من تقصده من بينهم، أمسكتِ بمعصمها، والضابط يداريه خلفه، وكذلك باقي العناصر قبل أن يطلب منهم إخراجه إلى غرفة أخرى. عملت على تهدئتها، فرمقتني بنظرة مشتعلة لم يطفأ شررها بعد وصمتت، والضابط يسهب بالاعتذار، ويطلب الصفح عن خطأ غير مقصود، ويعد بمساءلة المتسبب في إساءة لحقت بنا من عنصر متهور، وسيحاسب «فاعل الخير» الذي ادّعى – كما هو مكتوب أمامي – بأنكما تنقلتما طيلة هذا اليوم إلى العديد من الأحياء والساحات التي تشهد أعمال شغب وتخريب من قبل المأجورين والخارجين على القانون والسلطة العليا.

حاولت أن أخفف عنها بعد أن خفّ حملي، وتبدد خوفي، فسألتها عن خطوتنا التالية، ونحن نجتاز باب المركز الأمني، وأضفت مازحاً أم ترغبين أن نذهب مباشرة إلى المأذون؟

التقت نظراتنا في عناق حالم وبهيج، وهج بديع يشع من عينيها بعد أن أنطفأ الشرر وتطاير رماده، ألقٌ ساحر يكسو الوجنتين، وأنا أتيه في بحر بلا شواطئ، تغمرني حروف، وكلمات بت لا أفهم سواها، ولا أغشى الغرق بعد أن أَفل الخوف، وتبدد القلق، اقتربتْ أكثر مني، مدت يدها، تشابكت أصابعنا، قالت، ولم يكن سؤالاً معاً إلى الأبد معاً إلى المو... (لم أكمل جملتي) لا.. معاً إلى الحرية.

أشارت بيدها الأخرى إلى السيارة القادمة.

جلسنا في الخلف، وشوشتني بهمس، الوشوشة لا تعني الخوف دائماً...

... نشارك غداً في أقرب مسيره؟

لا.. نخطط الى أكبر مسيرة.

قصــة:

ظلٌّ في غيابةِ الاحتضار

بيان أسعد

كانت السماء بخير وقتها تدعوها أويرقات التين لتعصر من ندى عطفها، فينساب في اللمحة قطرة، وفي التأمل شلالاً وغمراً، كانت (باميلا) قد نشلتها بفمها ورشفت غيوم السماء منها، جابت خطوط السماء البرتقالية، واندثرت في مسافات نظرها البليد، ولا تدري أن أنشودة المساء القاتمة أيضاً تباريها الشوق والتناهيد.

جرى وعدها في نيسان، كان وعداً بحق، كان أرقاً، كان تمتمات لغريقٍ بعيدٍ شريد، أما الأم فهناك تقطن في قبل التراب وعشقه حيث تتوالى الغفوات في الغيبوبة، وتنحدر أشلاء الزمان والوقت على وقتها المشدود وعلى حسرتها المرة، كلٌّ القسوة والظلال والغياب يبتاعون شوقاً للأغنيات، وكلٌّ شيء ينحدر في ضوء الصباح وتداعيات البلادة والحيلولة، كلٌّ شيء هناك يصمت حين يراها ويسكن حيث كُتِب له السكون.

صوت:

"يا قلب تمنى دون صمت يُميتك... تكلم عن أسماء الطبيعة... تمنَّ الدنيا الوضيعة التي تؤرق ساكنيها وتؤرقك... يا موطن الحقد أجب... يا موطن البرد والغبار والهجير والحمى أفصح عن لقبك وبُح بماهيتك الحمقاء... وقل إنّ الصمتَ باردٌ والفوضى أحرق...

التين هذه الشجرة الهرمة تعد عمرها بأغصانها، يا عمرها البعيد تلفت إلى الوراء، ولا تتمغنط في اندفاعاتك المكنونة، فقطرة المطر هذه قد نزلت عليها دوني ودون نجوايَ لها...

البرد لا يفيدنا أبداً يعلمنا الصبرَ فقط لكنّ الانتظار يعلمنا بملئه أنشودة الشوق، ويبيعنا الصدق عفويته حين لا داعي لها. الحياةُ لا نطالها إلا رمقها أما الحلم فمخيف لا نعده أن يتحقق، وكذلك الأمل فلا نعده بالاستمرار...".

امتلأت السماء بغيوم العهد والصفاء، وتوارى الأنين في لحظات قصيرة يهد المساء ويصفع قرينَه، وهواء كسول فيه من الرطوبة ما يميت بركاناً فيغفو السكون لا مبالياً في لحظة أو لحظتين معاً وتولد الجدوى هناك في اللامنتهى حيرى، إلى أن ودّع القلب الضجر وقفز، ووقف ثانية، فعثرعليه الغياب يقطن في قفص مهجور على تلة قريبة يدنو على جناحه ويبحث عن النعاس، وأما الغروب فيحملق في الصوت المكتوم، ويبني خرافاته الخمرية عشبَ القفر، وتمضي وساوسها في قلق وشك، ولم تعتَد على الصبر حتى إن كانت اللهفة قد اشتد بأسها ووفاؤها.

لم تتمرد (باميلا) فحبها لأمها نهرٌ حائرٌ بين الاستمرار والاستمرار، ولماذا تتمرد ما دامت قد عجزت عن كل أسباب الوفاء؟!

فتمضي في نعاس الوقت، في كل خطوة ظلامٌ يناجي برد السماء وقوة التداعي، ويلحقها سلم من الذكريات تشعرها

▸ قاصة أردنية.

بالأسى حين تبتلع أسفار الحلم، وكل يوم تبوح بسرها لغيمة الفجر أن رددي نشيد الصباح وحدك فليس من يردده، ليس من يجعل اللحن دنيا فتارةً صبراً وتارةً رغبة.

باتت متأكدة أنها إن توارت في لحظة قصيرة ستتوارى أيضاً كلُّ آثارها، وكأنها بذلك دخان المساء؛ حيث إنه يلتفّ في الهواء، ولا أحد يراه غير الهواء. لم تدَع أية قصة أية ذاكرة حتى الفكرة درستها، وأعادت عليها، فلم تكن ملائمة للكلام ولا الزمان ولا حتى المكان، كل النواحي حفظتها بلا أمل.

من ذاك الشارع الضيق أقبل رجل قبيح الوجه ضخم القامة مكسو بالبرد والشتاء سار خطوتين، ثم توقف في وقت كان السكون حياً مصغياً كما الظل يلازم صاحبَه غير مرجوّ على الإطلاق فابتل أكثر، حملقت الورقة وذابت أسطرها وكل شيء عليها، نطق اللسان في ثوانٍ ضيقة بصوت مفهوم مرتفع: ما أجمله!

القبيح واقف ينتظر اللسان أن ينطقَ الأهمّ، ارتدى المعطف فابتل أكثر، نطق اللسان مرة أخرى وبنفس الصوت: ما أجمله!

تفتّت الرمل تحت القدمين وتطيّن، أخرج عود الثقاب من جيبه وصنع الاحتكاك السريع ثم قربه على سيجارته فاحترقت، وفي ثانية مُرّة لا مكانَ للورقة ولا مكانَ للدخان حول الهالة.

اعتادت (باميلا) أن تحبَّ المطر حتى لو ذكرها بشجرة التين بل بموت أمها، اعتادت أن تراه جميلاً حتى إن ذاب كلُ الورق بسببه واستعصرت الكلماتُ كلماتٍ أخرى، حتى وإن امتلأ الكون بالدخان والرماد وتراكمت النبوءات القاهرة على كتفيها وانكسراً.

نطق اللسان بصوت مرتجف منخفض: ما أجمله يذكرني بأمي... ما أجمله يذكرني بأمي...

أسرع القبيح إليها وقال بصوت مرتجف: أين وصيتها؟! أين وصية أمك؟! ثم ما لبثت أن انهارت على الأرض بكل قوتها، تمتمت: لا تجبني، أنا أعرفك. أنت التناسي... أنت الأرق... أنت كل شيء، لا تنطق أية كلمة أرجوك، أنا متعبة من الماضي القريب أحاول النسيان فلا توجعني أرجوك...

تحرك اللسان غير آبه بشيء في وقت كان الخوفُ مالكاً كل الزوايا وأُناسِه: أنا صاحِب البستان ذاك، أمك...

اندفعت (باميلا) باتجاه لا شيء بل باتجاه كل اتجاه، كل الأمكنة تخطفها بعينيها الغارقتين وتتأرجح في سباق اللامكان واللاوجود، وتتوالى الأناتُ ظاهرةً في الشهقات وتنزلق الدموع على الحور والمساء في وقت يصعب تمييزها عن المطر، لا شيء يميزها عنه سوى الحرقة.

تابع القبيح عفويته حيث الصدى يحوم في مكانه: أمك قطعت شجرة التين تلك من بستاني، أين وصيتها؟ اجيبيني، إن كانت قد أوصت أن أسامحها فلا تجوز للميت غير الرحمة والعفو، ارجعي... أنا وهبتك البستان بكل ما فيه ووهبتك المطر معه... اقطعي كل الأشجار إن شئت وارحلي...

صرخ اللسان في غفلة عن صداه القبيح: أمي قطعتها لأنها ملكتها ألم تقل إنها في رعايتها حتى وإن ماتت؟! ألم تقل هذا؟! هذه هي حَرفية كلامك عملنا بها فلتصمت.

وعدتُ أمي أن أرى الأشجار في بستانك تمتلئ بالعطاء وأراها حينما تغرق في نداه بكل الأوقات؛ في المساء، في الضحى، عند الغروب والشروق وفي السحر، لكني لا أحب أن ينقطع العطاء بموت مالكه، نعم أخلفتُ بوعدها وهربتُ حيث كان الوعد، لا تتبعني... تعبتُ من تذكر أمي تارةً ونسيانها تارةً أخرى حين أرى فراغها في بستانك... سأرحل بعيداً عنكما لأتذكرها دائماً.

اختفى صوتها تماماً حين قالت: أمي جاء أجلها. إن العطاء لا يدوم... إن العطاء لا يدوم.

قصـــة

حُلـمٌ شـــارد

◄ ضحى الرفاعي

عالمٌ جميل شمسٌ ساطعة تُلهب المكان، الأطفال يتمتعون بحرارة الشمس اللاهبة، يمارسون اللعب الفوضوي العابث، تملأ السعادة أفكارهم البريئة، بعضهم يسبح في المياه الدافئة، والبعض الآخر يبني بيوتاً من الرمل، وأصوات ضحكاتهم تحاكي الأمواج والنوارس، ما أجمل أن تتنفس بهدوء وأنت تنعُم بالراحة والأمان والاطمئنان، ما أجمل الحياة.

«توقف عن الاختلاق». جاءني هذا الصوت من مكان أجهله، تلفت ذات اليمين وذات الشمال لكن الصورة لم تختلف، خرج من بين السطور، باعدها لتتسع له حتى خرج ليقف منتصبًا أمامي، نفض شعره الأشعث لتتساقط بعض القطرات على كلماتي التي بالكاد جف حبرها لتُشوهها كما شوهت الأسطر من قبل، تراكمت الكلمات فوق بعضها بعضاً متشابكة، وسقطت النقاط في غير مواضعها، لكن شيئاً لم يشتت نظري بعيدًا عن هذه الشخصية التي اختلقتها لتتمرد خارج السطر وتخرج صارخة في وجهي!

«توقف أيها الكاتب الحالم، أتظن أنك قادرٌ ببضع كلمات حارة أن تغير الواقع؟ هل تظن أن ما تفعله سيغير ولو بعض ما فينا؟ تعال معي». قال هذا وأخذ يدي وصار يقفز من فوق الصفحات ويقلبها، وأنا مُنساق خلفه على غير هُدى حتى وصلنا إلى خيمة، فترك يدي ودخلها، تبعته وأنا أتلفت من حولي وأرتجف، متسائلاً هل سيطول الأمر؟ بالداخل تسلل معي من باب الخيمة بعض ضوء القمر، ليكشف عن سيدة تفترشُ الأرض وتحتضنُ طفلاً رضيعاً، ومن الخلف تحتضنها طفلةٌ صغيرةٌ، يسترهما غطاء، كانوا متلاصقين حدّ الالتحام كجسد واحد.

نظرت للفتى. كان ينظر إليّ بتحدٍ كما كان، تابع وهو يخفض صوته حتى لا يوقظ النيام بصراخه: «هذه هي عائلتي أو ما تبقى منها، تعلمت أن أستيقظ بالليل لأمارس مهام رجل المنزل... أقصد رجل الخيمة، فكما ترى إن أردت النوم زاحمتهم على القليل، يُقال أن المعرفة تضيّعُ الطفولة، وأنا عرفت، بلغت سن الرجال مُنذ فقدت والدي ومنزلي ووطني وصرت من ساكني الخيام، وتعلمت الاصطفاف للحصول على المؤن، حافي القدمين لساعات، وكُتب اسمي كالقائم على الخيمة رقم 117، وقالت لي والدتي أنني من ستستند إليه عند الشدة، وكذبت على شقيقتي الصغيرة، وأخبرتها أن والدنا سيعود ذات يوم، ومنزلنا ينتظرنا كما تركناه، ودميتها لا زالت على ذاك السرير في غرفتها تنام بسلام، بلغت مبلغ الرجال مُنذُ عرفتُ أن الحياة لن تكون يوماً عادلة.

◄ قاصة أردنية.

بعد كل ما رأيت، هل تظن أن شمسك وبحرك ورمالك تلك كانت الحل؟

«كنت أَهبكم الأحلام، وسط البرد والمطر وخيام بالكاد تستركم، فماذا سيكون أجمل من الشمس»... قاطعني ومنعني من المتابعة وصرخ من جديد، وقال لي: «لا تُعد ما بدأت، لم نعد نشتري الأحلام، من نصبك فاعلاً للخير فينا؟ انظر لنفسك».

عاد يُقلب الصفحات من جديد حتى وصل إلى غرفتي، حيث كنت أجلس من قبل على سريري، وأنعم بالدفء، حيث يبعث الحطب المشتعل الدفء والحرارة بالغرفة، تغير وجه الفتى ليتورد، اقترب من المدفئة كمن يسير في نومه، مدّ كفيه تجاهها وتنفس بعمق، عرفت أنه هدئ بعض الشيء، فاقتربت منه وجلست قربه، ثم أخبرته: «كنت أفعل ما أستطيع، أنا كاتب، وعندما أغضب لا أقتل أو أضرب أو حتى أصرخ، بل أمسك بالقلم، وبه أقتل الظالم، وأقتص ممن طغى، أعيد الأوطان، وأزرع الأشجار، وأهب السعادة، شاهدتكم على شاشة التلفاز، شاهدتك أنت بالذات ترتجف من شدة البرد، وقررت أن أهبك بقلمي ما ظننتك، وأصدقائك تفتقدونه».

نظر ليّ وكأنه لم يسمعني، وقال: «هل تظن بعد أن شاهدت المُفارقة بين حياتي وحياتك أن هذا عدل؟».

قال هذا وهو يتوارى في عتمة الغرفة، وكأنه لم يكن، عُدتُ لسريري وقد قررت أنني مرهق اليوم، ولن أستطيع الكتابة من جديد في هذه الليلة، وأن أفضل ما أستطيع فعله الآن هو النوم، إن استطعت إلى ذلك سبيلاً.

استيقظت بعد أن غفوت لبعض الوقت، يبدو أنني قد نسيت أن أضع الحطب بالمدفئة، فالجو صار يميل إلى البرودة، لم يكن الضوء قد ولج الغرفة، فقررت أنني أستطيع النوم أكثر، سحبت الغطاء لأنعم بالدفء من جديد، لكنه كان أقصر مما عهدته، نظرت قربي لأجد زوجتي وطفلي، وقد أزلتُ الغطاء عنهما بحركتي تلك، لكن لماذا طفلي الصغير هنا؟ ولماذا أشعر بكل هذا البرد؟ تلفتُ وقد أَلِفت عيني العتمة، كانت الجُدران تتحرك، وشعرت بالهواء يسير في تيارات مُنتظمة دون أن يحجبه حاجب، وضعتُ الغطاء على زوجتي وطفلي، وغادرت الخيمة لأجد أنني في حقل زُرع بالخيام من كل الجهات، وأنا في خيمة، وسِمت بالرقم 118، تعجبت وتضاربت الأسئلة في رأسي، وقررت أنني أحتاج للحصول على بعض الإجابات، بحثت عن أي ضوء يهدي مسيري، حتى القمر غاب في هذه الليلة، آنستُ ناراً بالأُفق، فحثثتُ الخُطى نحوها، وأنا ألهث وأتعثر بحبال الخيام في عَتمت المكان حتى وصلت أو كدت، أنارت النار سياجاً من الأسلاك يفصل الدفء عن البرد، والنور عن العتمة، والبيوت عن الخيام، صرخت لأَلفِتَ نظر رجلٍ كان يزكي النار بالحطب، سألته: «أين أنا؟ «فقال لي متثاقلاً من الإجابة: «كل ليلة تعود لتسألني نفس السؤال، وأجيبك الإجابة نفسها، أنت في مخيم اللاجئين، لا تغضب كعادتك، وتقول لي أنك كاتب مشهور، فهذا لا يهمني، تعال يا فتى لا أحد غيره يعرف كيف يجعلك تصمت، وتعود لتكمل نومك قرب عائلتك، هيا يا فتى جاء الكاتب من جديد».

كنت أكلم نفسي عندما ظهر بطل قصتي أمامي، بالكاد عرفته كان يرتدي ملابساً كاملة، ووجهه المعفر بالتراب قد غُسِلَ، وشعرُهُ الأشعث هُذِبَ، وقامتُه قد استقامت بشكل واضح، قال لي فور ظهوره وابتسامته الصفراء تغلف وجهه: «هل تستطيع أن تحلُم الآن؟ هل تستطيع أن تَهب نفسك ما وهبتني إياه من قبل؟ حاول فالمنخفض يقترب، فلن تجد إلا أحلامك لتبث في جسدك الدفء.

الخائن السعيد: حكايات عن الترجمة:

روجـــر ألــــين

▶ ترجمها عن الإنجليزية: صبار سعدون سلطان



أعتقد أن العنوان الذي اخترته يحيل القارئ إلى القول المأثور عن المترجمين وأقصد به «المترجم خائن». بطبيعة الحال لا يوضح القول قضية يخونها المترجم، وما أرمي إليه هنا هو استجلاء أكبر قدر ممكن من الأبعاد المتعلقة بذلك الموضوع، وبشكل خاص ترجمة الأعمال الروائية العربية إلى اللغة الإنجليزية. إن استخدامي لصفة «سعيد» في العنوان يعني إقرار من البداية بأني شخصي مستعد تماماً للإقرار بأن الترجمة الأدبية هي أعلى درجات الأفعال المتعلقة بالتأويل، ولا بدّ أنها تشمل أولئك الأشخاص الذين لديهم معرفة واسعة بتقليدين أدبيين على الأقل، ويستحسن أن يكون هناك أكثر من ذلك فضلاً عن منطلقاتها النقدية والنظرية، وفي الحالة التي نحن بصددها فإني أقصد ترجمة الأدب العربي، فإن أغلب أولئك الذين نستشيرهم هم من المختصين في الأدب.

وأضيف إلى ما تقدم التوكيد المتفائل بأنه إذا ما كانت فكرة «الخائن» تنطوي على النقيض من الأمانة والإخلاص، ففي هذه الحالة يصبح من المؤكد أن الترجمة الحرفية أمر متعذر وغير مرغوب فيه. اسمحوا لي أن أوضح بإيجاز هذا الموضوع بإعطاء مثالين مختصرين أن عبارة «IL pleut chatset chiens»، أو تمطر قططاً وكلاباً ترجمة حرفية للقول «itsraining cats and dogs»، لكني لا أعتقد أن أي شخص يرغب في إبقاء مثل هذه العبارة في أي ترجمة منشورة للنص الإنجليزي في اللغة الفرنسية أو العربية. أما مثالي الثاني فمصدره إيطاليا ويتعلق بالمناسبة الأولى التي تم فيها انتخاب سلفيو بيرلسكوني رئيساً للحكومة، وهو حدث صادف وجودي كمحاضر في الجامعة الشرقية في مدينة نابولي في أواخر العام 2001. ففي حملته الانتخابية كان بيرلسكوني قد شدد على الاستخدام الثلاثي (l. letre.): وهي الكلمات internet (الإنترنت)، investment (الاستثمار)، inglese.

▶ باحث وأكاديمي عراقي.

(الإنجليزية)، والزم أعضاء المجلس الوزاري الذي كان في مرحلة التشكيل، والذي يتكون من عدد من خريجي معهد بوكوني Bocconi Institute في ميلان الشهير عالمياً، بأنشاء نسخة إنجليزية لمواقعهم الإلكترونية ولما كانوا يسيرون على عملية ترجمة مغلوطة نوعاً ما، فأنهم ظهروا جميعاً على مواقعهم الإلكترونية – حتى لمجرد يوم واحد فقط – بأنهم خريجو معهد الأفواه الكثيرة الصخب «Big Mouths» . بعبارة أخرى أن الترجمة النظرية والتطبيق من الممكن أن تؤدي بكل سهوله إلى مثل زلات اللسان الثقافية هذه، وأغلبها تحصل خارج نطاق المستوى الحرفي للترجمة.

ومن نافل القول أن نشير إلى أن الترجمة كمفهوم ونشاط تتضمن عملية حمل شئ عبر الحاجز الثقافي واللغوي. وفي ذلك المعنى فإن أي شخص يدرس ثقافه أخرى ويرغب في تحليلها والكتابه عنها يعتبر مترجماً بصورة أو بأخرى سواء أكان التركيز على الأدب والسياسة وعلم الإنسان أو أي شيء آخر. وأياً كان الأمر فإننا إذا شئناً أن نحصر اهتمامنا بمجال النصوص والترجمة الأدبية، فإن فكرة الأدب ذاتها حسب ما هي مطروحة في أحد القواميس («الكتابات التي يكون فيها التعبير والشكل المرتبطه بأفكار ذات اهتمام دائم وعالمي من السمات المميزة والأساسية»)، من الواضح أنها تتطلب دراسة تشكيلية ضخمة من المعايير والأسس. وفي الصفحات التاليه أنوي الاستفادة من تجربتي الخاصه من أجل التعليق على الأدب الحديث وبالتحديد الرواية العربية الحديثة. وعبر القيام بهذه المهمة فإني أنوي أيضاً الاستفادة من الثالوث الذي يطرح غالباً في الكتابات النظرية المتعلقة بالترجمة «الثقافة في النص الأصلي ولغتها أو لغاتها ونصوصها «الثقافة المستهدفة ولغتها أو لغاتها وبين هذين مرحلة تداخل النصوص (ولا أقصد بهذا المصطلح الرائج المتعلق بـ «التناص» وهو دراسة وجود نصوص أخرى أو إشارات إليها في نص معين).

إن أية مناقشه للمواضيع المتعلقه بالنصوص والثقافات في اللغة الأصل في السياق الذي أطرحه هنا تواجهنا مجموعة كاملة من الأسئلة الطريفة، وضع الكاتب وعمله في المجتمع الأصلي، على سبيل المثال، ومستوى اطلاع المترجم على ثقافة ذلك المجتمع وجنس العمل الأدبي والكاتب موضوع البحث. وضمن إطار الصلات القوية بين الأوساط الأدبية للعديد من البلدان في الوطن العربي، هي صلات يبدو أنها تطبع النصف الثاني من القرن العشرين أو نحو ذلك، فضلاً عن المواضيع المتعلقة بالهيمنة الثقافية المرتبطة بالخطاب الاستعماري ومرحلة ما بعد الاستعمار، فإن سؤالاً مزعجاً يثار بشكل خاص وهو «من الذي يختار النص الذي تجري ترجمته؟» ومن بين المقتربات العديده في تناول هذا الموضوع فإني أميل إلى التركيز على أمرين: حالة القطاعات الثقافية في العالم العربي بصورة عامة وبالأخص نواحي معينة ووضع مترجم اللغة العربية أو بالأخص الروايات العربية وترجمتها إلى اللغة الإنجليزية.

فيما يتعلق بالأول يمكن للمرء أن يشير إلى أنه يبدو أن هناك القليل أو عدم وجود تقدم في مجال تطوير نظام توزيع الكتب في العالم العربي، أو بالأحرى في المؤسسة المعنية بالمشاريع الثقافيه بين دول هذا العالم العربي، وتحمل صفة تنسيق وتعاون رسمي ومحدد، والتي من الممكن أن تجري فيها نقاشات حول أنشطة الترجمة (وهنا علي أن أعترف بحضوري العديد من هذه الاجتماعات التي جرت فيها محاولات أولى تهدف إلى إقامة مثل هذه الروابط).

وعلى سبيل المثال أستطيع أن أشير إلى أنه حتى في فشل مشاركة العالم العربي في معرض فرانكفورت للكتاب الذي أقيم في العالم 2004 (وهو حدث دعا إليه الناشرون العرب بشكل خاص وهو موضوع كتب عنه زميلي الألماني هارتموت فاهندريش تعليقاً غاية في القسوة) أعددت قائمة لجابر عصفور الذي كان السكرتير العام للمجلس الأعلى للثقافة

في القاهرة في ذلك الحين بكافة مترجمي الأدب العربي إلى اللغة الإنجليزية الذين أعرفهم (ويبلغ عددهم في ذلك الحين ثلاثين مترجماً).

ومع هذا فإني أستطيع القول بأن هناك أنواعاً اخرى من الحوافز لمناقشة معايير الترجمة ومسؤولياتها. لعل أبرزها هو إنشاء عدد من الجوائز سواء للأعمال المنشورة باللغة العربية التي سرعان ما تصبح قابلة للترجمة حالما يتم توصيفها بأن أصحابها حائزون على تلك الجوائز مثل جائزة بوكر العربية، على سبيل المثال، أو جائزة نجيب محفوظ في الجامعة الأمريكية في بيروت أو الجوائز المخصصة للترجمة التي تقدمها كل من جامعة اركنساس ومجلة بانيبال التي مقرها لندن (التي أعيد تسميتها تحت عنوان جائزة سعيد غوباش). والأخرى هي مشاريع الترجمة الخاصة لعل أبرزها مشروع الترجمة من العربية (التي تشرف عليه الباحثة والشاعرة الفلسطينية سلمى الجيوسي) ويمكن أن نضيف إلى ذلك المشروع الأوربي الخاص «مذكرات البحر المتوسط». كذلك نستطيع أن نضيف إلى المشاريع القائمة والمعنية بعمليات الترجمة (على الرغم من ان جانبها التطبيقي يتجه بوجهه مختلفه تماما – من اللغات الاوربيه الى اللغه العربيه) مشروع الترجمه القومي في مصر (الذي يشرف على ادارته جابر عصفور) ومشروع « كلمه « ومقره ابو ظبي .ومع كل ذلك فأنه وحسب ما يلخص نجيب حربي في مقاله له مخصصه لهذا الموضوع بقوله « ان صناعة ترجمة الكتاب العربي يبدو انها تعاني من فشل السوق وفشل الحكومه « .

لقد اشرت للتو الى قائمة مترجمي الادب العربي الى اللغه الانجليزيه وسأنتقل الان الى المجموعه الاخرى من المترجمين . بوسعي البدء بالقول بأن الاهتمام المتزايد في منطقة الشرق الاوسط بصوره عامه تعني بأنه ليس هناك اعداد متزايده من المترجمين اكثر من ذي قبل وحسب بل وكذلك بأن مستوى كفاءتهم اللغويه واطلاعهم على الحقائق الثقافيه العربيه المعاصره افضل بكثير ممن سبقهم . وهذا بطبيعة الحال يفسح المجال لمناقشة اي عدد من المواضيع لكني سأعرج على الحقيقه التي لا تقل أهمية عن ذلك وهي أن ترجمة الأدب العربي الى اللغه الأنجليزيه لم تكن يوما مهنه بحد ذاتها . ويعتبر دينيس جونسون ديفز وهو عميد مترجمي الأدب ألعربي الى الأنجليزيه الشخص الوحيد الذي يملك القدره على أن يكرس معظم سني عمره الى ألترجمه وبوسعنا ان نضيف الى ذلك أسما او أسمين مثل همفري ديفز الذي يعيش هو الاخر في القاهره مثل جونسون ديفز. ان كافة المترجمين الاخرين تقريبا (وبالأحرى همفري ديفز نفسه) كلهم أساتذة ادب وعليهم اعباء اكاديميه بصوره او بأخرى .

وضمن هذا السياق العام فأن الترجمه تبدو نشاطا يمارس في اوقات الفراغ والحقيقه انه نشاط لا يحظى بأحترام صناعة النشر التجاريه وبدلا من ان ينظر اليها كنشاط رئيسي في مجال التفسير والتحليل بين الثقافات فأنها تبدو ضمن تصور هذه الصناعه كنشاط طفيلي يمكن تعويضه من خلال ترجمة بعض الكلمات او الصفحات. ان الرساله التي بعثتها مارلين بوت الى الملحق الادبي لصحيفة التايمس اللندنيه عشية نشر ترجمتها لرواية رجاء الصانع « بنات الرياض « (2005) (وهو نص يوضح تماما بعض المواضيع المقترنه بأختيار الاعمال التي ينبغي ترجمتها) تتطرق الى هذا النقص الواضح في الاهتمام بخبرة المترجم اللغويه وذائقته الثقافيه .

وبعد شرح الظروف التي احاطت بترجمة الروايه ، توضح بوت الامر بقولها : لعل الفضيحه الكبرى هي ان بعض الناشرين والكتاب ومترجمي الادب يبقون خدما بدلا من ان يكونوا فنانين مبدعين وهي فكره ترسخت بفعل تقليد طويل ضمن الاعراف الادبيه في امريكا واوربا من ان الكاتب مبدع متفرد والترجمه «تمرين ميكانيكي« (ويتعزز هذا التصور الان « بنظام النجمه الواحده « المطروح في اعمال النشر في الوقت الحاضر) ، وكون الصحافه والمؤلف لا تأخذ حرفيتي على

محمل الجد اكبر وتستمع الى تحذيراتي من أن اختياراتهم من الممكن ان تقضي الى نتيجه متدنيه ورديئه وهذا امر ليس بالمفاجئ بالنسبه للمترجمين .

اذن يمكن القول ان عمل المترجمين فردي في معظمه او اذا كان المترجم محظوظا (كما هو الحال معي) فأنه يشترك مع مترجم اخر او مجموعه من المترجمين – مثل باحث ناطق باللغه الاصليه او حتى مجموعه اكبر مثل برنامج «مذكرات البحر الابيض المتوسط» حيث حضر هذه المؤتمرات التي عقدت في كلية الترجمه في طليطله ،اسبانيا، ليس فقط مترجمون يتكلمون على الاقل ست لغات من اوربا بل ايضا عدد لا بأس به من المؤلفين (وفي حالتي هناك الكاتبه المصريه مي تلمساني). ان ذكر المؤلف هنا يجعلني اشير اولا الى معرفتي بأن الكاتب نجيب محفوظ هو الوحيد بين الروائيين العرب الذي تمكن من ان يشترط من خلال تفاهماته مع الجامعه الامريكيه في القاهره ، اي الاعمال التي تتم ترجمتها الى الانجليزيه والاولويه التي تتخذها. ومن المؤكد ان العقود المتزايده بين المترجمين والباحثين الغربيين والمؤلفين العرب تعني انه لابد من الحصول على الموافقه المبدئيه قبل الشروع بترجمة اي عمل ادبي ومن ناحيتي انا فأني لم اقم بترجمة اي كاتب على قيد الحياه من دون الاتصال به شخصيا اما بالنسبه للمؤلفين الراحلين فأني اعمد الى توقيع عقود مع ذويهم .

ان لكل هذه المواضيع جوانبها العمليه ، الا اني اطرحها هنا لأبين انه في مجال النص الاصلي واختيار الاعمال المقترح ترجمتها يبقى الوضع مرتجلا الى ابعد الحدود ويؤدي بسهوله تامه حسب اعتقادي الى جدال وحتى احتجاج وبخصوص ميول المستشرقين والتصور الذي قوامه ان بعض المؤلفين العرب يكتبون وفي بالهم هدف الترجمه وكذلك الذهنيه الغربيه حاضره في تفكيرهم . وكما اشرت في مقاله نشرت حديثا وتتعلق ببروز ظاهره يمكن ان نسميها « الكتب الرائجه العربيه « ، واقصد بها الجدل الخاص بماهية الكتب التي يتم اختيارها للترجمه وماهي الاولويات المطروحه لترجمة النصوص العربيه ، ان هذا الجدل من غير المحتمل ان ينتهي في المستقبل المنظور .

واعتقد ان المسائل المتعلقه بالطرق المستخدمه – ايا كانت هذه الطرق – في اختيار النصوص الروائيه العربيه للترجمه الى الانجليزيه لابد ان تترك اثرا كبيرا عن عملية الترجمه ذاتها . وهو امر سأتطرق اليه الان . ويمكن طرح السؤال على النحو التالي : ماهو بالضبط الامر الذي ينبغي « نقله « او بالأحرى « الى اي حد ؟» وبطبيعة الحال بوسعنا ان نقر هنا بالاراء الوثيقة الصله بموضوعنا ، التي سبق وان طرحها الفيلسوف والعالم الديني الالماني فردريك شلير ماشير (1798-1834) الذي عمد الى أيجاد تميز ضمن سياق الترجمه بين الرغبه في» مخاطبة ما هو اجنبي « من جهه و « استثارة ماهو محلي « من جهة اخرى وهو تميز ينعكس بشكل واضح بفكرة « افق التوقعات» التي طورها كل من هانس روبرت ياوس وتوسع بها وولفغانغ ايزر وتشير الى مجموعه من التصورات المسبقه التي يحملها القارئ اثناء احتكاكه بالنص . واني هنا لا ارغب في الدخول بالتفاصيل ، بل مجرد الاشاره الى ان معظم البحث وتطبيق نظرية التلقي يبدو انه مكرس النصوص من ثقافات متجاوره – لا سيما المجتمعات الناطقه بالألمانيه والفرنسيه والانجليزيه – انه سؤال مفتوح حول اي حد يمكن ان يصله المرء في تطبيق المبادئ ذاتها على تحليل القراءات للنصوص المترجمه من الثقافات غير المتجاوره . وفي اقل تقدير لم يتم نشر مثل هذه المحاولات لغاية الان ، الا اذا فاتني شئ ، ولو اني سأضيف هنا رسالة الدكتوراه التي تقدمت بها كلير شجراوي لجامعة حيفا التي قد تشكل اول المحاولات ضمن السياق العربي (وهي تحلل ثلاثيات نجيب محفوظ وأحلام مستغانمي) .

ولما كنت مدركا بأني الان ابدو وكأني امشي على اطراف اصابعي عبر ارضيه مفروشه بقشور البيض ، اسمحوا لي ان اتوسع بهذه الفكره مستخدما نموذج نجيب محفوظ كمثال رئيسي قبل طرح بعض الملاحظات حول تجربتي كمترجم

في عملية الترجمه ذاتها . ومع ان الجامعه الامريكيه في القاهره تواصل نشر ترجمات اعمال محفوظ (ومساهماتي في هذا الموضوع تصل الى خمس) فأن المجلدات التي بقيت على رفوف المكتبات هي التي تخص رواية « ثلاثية القاهره « وهي تمثل شاهدا تاريخيا هاما جدا في كتابة الروايه العربيه ، لكنها لا تشكل اهم انجاز له في الروايه العربيه حسب ما اظن . وسأطرح جانبا مواضيع الترجمه المحدده مثل اهتمامات جينيت الخاصه بعتبة النص مثل الغلاف والعناوين (مثل ردود زملائي في الادب المقارن التي تتسم بالاحراج حينما سؤلوا عن الاسباب وراء استسلامهم الظاهر لنوع من متلازمة « الف ليله وليله « واختيارهم لقراءة « قصر الشوق «، وهو الجزء الثاني في الثلاثيه ليبدأوا به ويبدو ان العنوان أغراهم بقصه مثيره جنسيا . وبدلا من ذلك فأني سأقول بأن منح جائزة نوبل للأدب الى نجيب محفوظ في العام 1988 ونشر «ثلاثية القاهره» بترجمتها الانجليزيه يعتبر الذروه في العمليه الطويله والمتدرجه لجعل الروايه العربيه مقبوله في العالم الغربي . لقد كان قرار لجنة نوبل يستند اساسا الى قراءتهم لعمل محفوظ في ترجمته الفرنسيه ، بيد النشر اللاحق للترجمه الانجليزيه سمح للنقاد الانجلو فونيين بعيدا عن سياقات المجلات الاكاديميه والزوايا المخصصه لمراجعة الكتب فيها ، لأن يعربوا عن تقديرهم لمؤلف مصري يكتب روايه اوربيه ، فقد وجودا انه (ديكنز / بلزاك / زولا) القاهره . هل يفترض بأن يكون هذا الكلام نوعا من الثناء التهكمي لروائي عربي ؟

وبطبيعة الحال كان محفوظ نفسه قد ادرك بأن الزمن والمجتمع قد تغيرا وبالتالي شرع – بعد توقف طويل – بمشروع روائي مختلف كليا . واقصد به رواية «اولاد حارتنا» التي نشرت في الاصل على شكل اجزاء متسلسله في جريدة «الاهرام» في العام 1959 وترجمها فيلب سيتوارت تحت عنوان «اطفال جبلاوي» (1981) ، اما المترجم بيتر ثيرو فترجمها تحت عنوان «اطفال الزقاق» (1996) ، وغالبا مايغض النظر عنها بسبب الخلافات التي اثارتها في القاهره في العام 1959 والاعوام التي تلتها . لكن ماذا بشأن التجارب الاخرى التي قيض لنجيب محفوظ ان ينجزها مع زملائه الاصغر سنا وتلامذته في العقود الاخيره – الحرافيش ، ليالي الف ليله ، رحلة ابن فطوطه ، واهمها « اصداء السيره الذاتيه «؟ لقد نشرت ترجماتها الانجليزيه وحظيت بمراجعه بسيطه لكن بعد ان بيع منها عدد معين ، سرعان ما اختفت عن رفوف كتب المكتبات بأستثناء بعض المكتبات المخصصه القليلة العدد .

وهنا بطبيعة الحال ادخل في نقاش حول « سوق» اوسع في مجال الاكاديميا وهو مسأله سأتطرق اليها بالتفصيل في الجزء الاخير من قراءتي ، لكن لا استطيع ان اتجنب طرح السؤال المفتوح حول ما اذا كانت روايات علاء الاسواني وهو كاتب مصري اخر ، حققت نفس الهدف في سوق الترجمه كما فعلت ثلاثية محفوظ «ثلاثية القاهره» ، ولو بعد مرور نصف قرن بعدها واقصد بها « عمارة يعقوبيان « (2004) ، و«شيكاغو» (2007) .

واذا ماعدنا الى التقسيم الذي طرحه شلير ماشير ، فأني لابد ان اعترف بأختياري سواء في مجال النصوص وترجمتها كان منصبا على « الناحيه الاجنبيه « . ففي كلتا الطبعتين لكتابي حول الروايه العربيه ، فأني تعمدت ان اختم الفصل الذي احلل فيه روايات معينه استوقفتني لكاتبين غير معروفين في حينها خارج اوساط الدائره الضيقه للنقاد العرب والذي يدل منهجها في كتابة الروايه على اتجاهات جديده في الابداع « عبدالرحمن منيف « في العام (1978) (وذلك التاريخ هو الذي القيت فيه محاضرتي الاولى في مانشستر في انجلترا) وابراهيم الكوني في اوائل التسعينات . وكان منيف بطبيعة الحال قد حقق نجاحا كبيرا بمجموعة الروايات التي كتبها والتي تدور حول بلد غير معلوم في الشرق الاوسط والذي كان هو على معرفه تامه به حيث هناك الكثير من النفط ولا يسمح للمرأه فيه بأن تقود سيارتها.

(وفي الكشف عن جزء من « التاريخ السري « الذي قد اكتبه ذات يوم – الذي سيشمل حكايه طريفه عن كتاب « تاريخ كمبردج للأدب العربي « – استطيع ان اكشف ان بيتر ثيرو ، مترجم المجلدات الثلاثه لهذا العمل ، اتصل بي لمعرفته بأني على علاقه وطيده بمنيف بعد ان ترجمت له رواية « النهايات « والتي ظهرت في العام 1988 . وقمت انا بدوري بالأتصال بمنيف في مدينه بولون التي كان يقيم فيها انذاك ، واخبرني بأن عمله الاخير « مدن الملح « سيكون ثلاثيه في شكله النهائي . وكتب ثيرو الى دار نشر لاندوم هاوس حول هذا الموضوع وتم توقيع عقد الترجمه وقد حصل منيف بموجبه على مبلغ كبير كدفعه اولى – والحقيقه ان اية دفعه اولى تكون كبيره في حالة الروايات العربيه المترجمه الى لغات اجنبيه . وبعد مده اتصل بي منيف وفي نبرة كلامه شئ من الحياء بأن ما خطط له ان يكون ثلاثيه اصبح خماسيه . وحينما اخبر ثيرو دار راندوم هاوس حول التغيير ، فأنهم رفضوا ان يعيدوا النظر في العقد وبالتالي بقى الجزءان الاخيران دون ترجمه).

اما رواية منيف « النهايات « التي نشرت في السبعينات من القرن الماضي والتي تعتبر الان نموذجا عن الانطلاق الجذري في كتابة الروايه سواء على صعيد التكنيك او السياق – فأني سأتحدث عنها الان – ان الردود التي وردت من مدرسي المدرسه الثانويه الذين طرحت عليهم قراءتي لها خلال المحاضره التي القيها كل عامين تشكل تأكيدا رائعا لمواجهة القارئ لما هو غير مألوف وبالتالي تشكل تحديا « لأفق التوقعات « . اما روايات ابراهيم الكوني فأنها تنقل العمليه الى مجال ارحب من خلال ترجمة اليوت كولا الرائعه لرواية « التبر « (1990) تحت عنوان « خبث الذهب « (2008) ، والان يستطيع القارئ الانجليزي ان يقرأ روايه تدور احداثها حول بعير .

وبخصوص الترجمه ذاتها فأن هناك كما هائلا من الادب المتوفر ، يتراوح بين ماهو نظري خالص (سواء من الناحيه اللغويه او المتجاوزه لما هو ثقافي) اي العملي تمام. وهكذا فأنه بخصوص ترجمات الشعر ، لدينا التعبير الجاهز والذي يدل على تعددية الثقافات وهو تعذر ترجمته ، وهو شئ يجد صداه الحديث في تعبير الشاعر السوري اللبناني ادونيس الذي قوامه ان غرض الشعر يعني تغير معاني الكلمات . وفي هذا السياق هناك كتاب روبرت بلاي المعنون « ثمان مراحل من الترجمه « . ان كل واحده من هذه التعليقات حول عمليات الترجمه يستكشف الصعوبات التي تنطوي عليها وانا شخصيا سبق وان اشرت الى «امكانية الترجمه» (لو استعرت مقولة والتر بنجامين) للأمثال والعبارات المقترنه بمدلولات ثقافيه مثل عبارة «انها تمطر قططا وكلابا» . والحقيقه انك بالكاد تعثر على مكافئ يسير لعبارة «خير البر عاجله» معادلا للعباره اللاتينيه (bis donat qui cito donat) بمعنى انه يعطي مضاعفا من يقدم على العطاء بسرعه – وهو امر معلوم حتى وان لم يكن هناك مكافئ لذلك في اللغه الانجليزيه .

بيد ان المواضيع المتعلقه بالنصوص وترجماتها تقدم امثله لافته للأنتباه اكثر. واذا ما واصلنا الحديث عن محفوظ فأننا نستطيع ان نلاحظ الحقيقه التاريخيه القائله بان النسخه الوحيده «اولاد حارتنا» التي تحتوي على النص الكامل للروايه المتسلسله الاصليه هي الطبعه الاخيره من الترجمه الانجليزيه التي قام بها فيليب ستيوارت . وفي سياق ثنائية التوجه نحو الاجنبي او التوجه نحو المحلي ثمة عدد من المواضيع يطرح نفسه . فالترجمه الانجليزيه لرواية «ثلاثية القاهره» على سبيل المثال تميل الى ماهو محلي .اذ انها تتضمن هوامش فعليه داخل النص ذاته على شكل تحديد احد الشوارع في القاهره مثل «شارع النحاسين». هل سمع اي احد بشارع في باريس يدعى «حقول الالزيه»؟

وبموسع المرء ان يتساءل الى حد يعتبر ادخال الهوامش (والمسرد بالكلمات) احد المتطلبات (او رغبه) تفرضها استراتيجية ترجمة قائمه على الاكثار من الناحيه الاجنبيه

او المحليه ؟ وماذا بشأن التوطئات التي يكتبها المترجمون او اختياراتي الشخصيه والكلمات الختاميه ؟ ثمة طريقه لأبراز الناحيه المحليه الاخرى وتتعلق بالحذف. كيف يتسنى للمترجم ان يعالج العبارات العديده من امثال «الحمدلله» و «ماشاءالله» وما الى ذلك لو الاستخدام المصري لكلمة «عم» دون ان تستثير ما يمكن ان اسميه « عقدة الف ليله» لدى القارئ الانجليزي؟

هناك موضوع «نقل» ما يمكن تسميته «اللون المحلي». ان قراء رواية حنان الشيخ «حكايات زهره» سواء في نصها الاصلي او ترجمتها الانجليزيه سرعان مايدركون بأن الكثير من مادة النص الاصلي التي هي ماده محليه في لبنان قد جرى حذفها من الترجمه . ويصح هذا الامر الى حد اكبر ضمن السياق الفرانكو-عربي لرواية رشيد بوجدره على اساس قراءة « معركة الزقاق « و» مضيق جبل طارق « « la prise de Glibraltar » . يتضح تماما بأن تغيرات مهمه قد اجريت على النص بناء على التوقعات حول نوعية القراء وعلى المستوى الشخصي وضمن هذا السياق الخاص بالتداخل بين النصوص ، يمكن ان اشير اولا الى ان جبرا ابراهيم جبرا – الذي من خلاله تعرفت على اول مره على عبدالرحمن منيف – يعتبر اكاديميا لافتا في الادب الانجليزي والترجمه خصوصا تراجيديات شكسبير و سونيتاته الى العربيه فضلا عن رواية فوكنر «الصخب والعنف»، اخبر عدنان حيدر واخبرني بأن ترجماتنا المشتركه لروايته «السفينه»(1985) و «البحث عن وليد مسعود»(2000)، حققت اغراضها بشكل افضل من النصوص الاصليه التي كتبها بالعربيه ، والسبب ــــ خصوصا في رواية» السفينه «ــــ هو ان صوتينا المستقلين بأعتبارنا مترجمين يسعيان الى نقل الاختلافات في الصوت للراويين الرئيسيين بطرق لم يتمكن الا مؤخرا من تجسيدها في رواية «عالم بلا خرائط «(1982) مع عبدالرحمن منيف . ثانيا، ان ترجمتي لرواية حنان الشيخ «حكاياتي شرحها يطول»(2005)، وهي سرد لحياة والدتها المليئه بالاحداث بصوت امها والتي نشرتها دار نشر بلومزبري تحت عنوان «الجراد والطير»(2009) و(كذلك قامت بانتيون بنشرها في الولايات المتحده الامريكيه). لقد سبق لي ان تعرفت على الكاتبه لمده معينه وكنت سعيدا بقبول طلب مترجمة الروايه. وقد عملت بالتنسيق معها على نواحي معينه من النص ، لاسيما المسائل المحليه والتفاصيل المتعلقه بأفراد عائلتها وكلهم قد جرى تصويرهم بصوره تبعدهم عن الجانب الشخصي في النسخه العربيه في الروايه ذاتها ، وتشير اليهم بعبارات مثل «الوجه المكفهر» « وعازف الناي» وما الى ذلك). وعندما سلمت النسخه الاصليه من ترجمتي الى الناشرين فأنهم أعربوا عن عدم ارتياحهم لأفتقار الترجمه الى الاسماء في النص وتكرار الصفات المترتبه عليها كل مره يتم فيها ذكر اسم معين . كذلك عبروا عن عدم رضاهم حول وضع السرد نفسه وأقصد الغياب الواضح لحنان الشيخ من السرد لحين ولادتها ضمن القصه التي ترويها أمها. وفي سياق عملية الترجمه وهي تسيرمن مرحلة النص الاصلي نحو الثقافه المستهدفه – وهي النقطه الثالثه التي انا بصددها – ما يلفت الانتباه هو ان حنان الشيخ قررت ان تكتب استهلالا وخاتمة ترجمتي لعملها باللغه الانجليزيه . وكلتا هاتين الخطوتين قويه بحد ذاتها ولها وقع في هيكلة الروايه الاصليه ، لكن ماهو اكثر اقناعا من ذلك هو ان الكاتبه قد قررت ان تضيف نسخه عربيه من هذه الاضافات الى الطبعه التاليه للنص العربي الاصلي . وهنا يبدو ان الترجمه ليست مجرد تفسير ضمن سياق يتخطى حدود الثقافه بل طموح نحو قلب العمليه ذاتها.

وأخيرا لننتقل الى الناحيه المقلقه اكثر في عملية الترجمه وأقصد به تقديم المترجم الى الثقافه المستهدفه وقطاع نشره. وهنا اشير الى الزعم الذي ردده احد ناشري نيويورك الذي مفاده ان اللغه العربيه «لغه اشكاليه» والذي استشهد به ادوارد سعيد يعتبر انعكاسا معروفا لمشكله تتعلق بالمفهوم. وقد تطرق حسام ابو العلا في الاونه الاخيره الى نفس الموضوع في دراسته «تحدي الخطر». كذلك ان المقاله المنشوره حديثا

في صحيفة «لوموند» الفرنسيه الي تعلق على الوجود الفرنسي في معرض الكتاب الذي اقيم مؤخرا في لندن (الذي برز فيه الادب العربي بشكل لافت للانتباه) وتتناول الموقف من النص على الرغم من انه يتناول هذا الموضوع من زاويه مختلفه تثير جملة مسائل ثقافيه اوسع تتطلب بحثا مستفيضا . ومن خلال ملاحظته بأن الحكومه الفرنسيه تنفق (10) مليون يورو كل عام من اجل الترويج للتواصل بين الثقافه الفرنسيه والثقافات الاخرى ، فأن الملحق الثقافي للسفاره الفرنسيه في لندن اخذ يدون الحقيقه التي مفادها انه في الوقت الذي تكون فيه نسبة سوق الكتاب في انجلترا التي يمكن اعتبارها «اجنبيه» تشكل نسبة 2% فأن النسبه في فرنسا تصل الى 46% .

وبينما سبق لي ان لاحظت بأن اعدادا كبيره من الكتب الاجنبيه تأخذ طريقها الى النشر في فرنسا (وبدرجه اقل في المانيا وايطاليا واسبانيا) اكثر من البلدان الناطقه باللغه الانجليزيه ، فأن هذه هي المره الاولى التي ارى فيها الصعوبات التي يواجهها من يخطط لان يكون مترجما للروايه العربيه الى اللغه الانجليزيه وقد طرحت بمنتهى الدقه ، على الاقل ضمن الفهم البريطاني . اما بخصوص الولايات المتحده فأن هناك مقاله منشوره في مجلة نيويورك لمراجعة الكتب « تشير الى ان « 3% من الكتب المنشوره في الولايات المتحده الامريكيه مترجمه «ولربما يعتبر ذلك رقما متفائلا لكنه يوصف عادة بأنه نتيجه للظاهره التي جرى تسميتها « العزله الامريكيه الكارثيه من ناحية الثقافه» .

وضمن السياق الانجلو- فوني فأن من المسلم به ان عملية تقديم الروايه العربيه حالما تجري ترجمتها الى اللغه الانجليزيه ، الى السياق الثقافي المستهدف هي عمليه محفوفه بالمصاعب وفي اكثر الحالات ، بالحلول الوسط . وبوسع المرء ان يبدأ بالقول ان ثمة انقساما تاما تقريبا بين مايمكن تسميته السوق التجاري او العام والسلسله الطويله من محلات الكتب الي تعتمد عليه من جهه ، وبين المطابع الاكاديميه وبعض دور النشر القليله والملتزمه من جهه اخرى ، كما هو الحال في دار نشر «ثري كونتيننتز» والتي تسمى الان « باسيجياتا « التي ابقت على المحافظه على اسم محفوظ حيا في مرحلة قبل حصوله على جائزة نوبل وهي دور نشر لاين رايتر وبيليوتا اسلاميكا وفي انجلترا دار نشر» ساقي» ودار نشر «كوارتيت بوكس « التي توقفت عن العمل مؤخرا .

دعني أتحدث عن القطاع التجاري اولا لأن هناك القليل مما يقال عنه . ان اية روايه عربيه ترغب في تجاوز عتبة هذا القطاع لابد من تدجينها كليا بطريقه معينه مثل تلك التي تصديت فيها الى شكل رواية حنان الشيخ « الجراد والطير « في النسخه الانجليزيه هذا مجرد عرض لأتجاه واسع بدرجه كبيره . وفي وقت منح جائزة نوبل لنجيب محفوظ ، كانت هناك امال معقوده على امكانية القضاء على الحواجز او « الحظر» بلغة ابو العلاء والحقيقه ان بعض الكتاب الاخرين من امثال عبدالرحمن منيف وجمال الغيطاني وحنان الشيخ – حصلوا على مواطئ قدم في قطاع النشر التجاري ، لكن عبثا يبحث المرء عن طبعه اخرى لتلك الكتب المنشوره بعد المغامره الاولى . وبعض هذه النصوص هي مدجنه من الاصل وبالتالي فأنها تطرح تساؤلات حول القراء الضمنيين للنص العربي الاصلي المطروح – وبالاخص جنين عبوشي في كتاب « مخاطر الاستشراق» «كيف يندفع الروائيين العرب للكتابه للقراء الغربيين « . وهكذا نجد روايات من امثال « شيكاغو» للكاتب علاء الاسواني و «بنات الرياض» لرجاء الصانع انها ليست قابله للترجمه فورا ، بل نصوص «قرائيه» بمصطلحات نظرية التلقي (فيما نجد بالمقابل عنوان رواية اميل حبيبي ذاتها « الوقائع الغربيه في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل « (1982) يعتبر محاوله واعيه تماما لتحدي اهداف التلقي المعياريه والقائمه على التبسيط في الامر). كذلك ينقلنا عنوان « بنات الرياض» بطبيعة الحال الى الناحيه الطريفه والاشكاليه من كتاب النساء العربيات ومايمكن ان يطلق عليه تسمية النمط الثانوي ضمن الجنس الادبي الاوسع .

وهنا اسرع في هذه المرحله الى القول بأنه وبحسب ما حاولت ان ابين في مكان اخر ان اناقش ظاهرة بروز « الروايات الرائجه» العربيه في العالم العربي وكذلك في الاوساط الاوربيه والامريكيه على المستويين النظري والعملي . واقترح بأن دراسه شامله للجانب العملي ستتطلب مراعاة العمليات التي تتم بموجبها التقييم والمراجعه والشخص القائم بذلك . وفي سياق الثقافه المستهدفه وقرائها الفعليين والمفترضين ، ما يهمنا اكثر اذا حصل القراء الامريكان على ترجمة رواية الصانع من قبل دار نشر بنجوين ، فما هو احتمال ان يصادف هؤلاء القراء كاتبات عربيات اخريات في مجال الروايه من امثال هدى بركات ، وعاليه ممدوح وسلوى بكر وسحر خليفه ورضوى عاشور – ويمكن ان تمتد القائمه الى حد كبير ، واي منها يبدو انها لا تلفت انتباه الناشرين التجاريين؟ لذلك فأنه في السياق الثقافي المستهدف ستواجهنا تشكيله متنوعه على مجموعة الأسئله التي طرحتها بخصوص الثقافه الاصليه والنص . من يتخذ القرارات وما هي المعايير التي يعتمدها ؟ لكن وكما سبق لي ان اشرت فأن النسبه الصغيره من السوق التجاري الامريكي التي من المحتمل ان تشكلها ترجماته الروايه العربيه تبدو وكأنها تجعل اي نوع من النقاش الاكاديمي او النظري عن عملية الترجمه امرا غير ذي صله .

والان سأنتقل الى قطاع النشر الاكاديمي. في هذا الحقل هناك انفتاح اكبر نحو ماهو «غير مألوف» او «اجنبي» اكثر مما نجده في القطاع التجاري ولو يتعين علي ان اقول على اساس تجربتي الشخصيه انه بالمقارنه مع القطاع الثقافي الاوربي ومبادراته في الترجمه ، فأن السوق الاكاديمي ليس بالحيويه التي يمكن ان يكون عليها . ان اعمال الكوني ، على سبيل المثال ، لم تحظ بالاهتمام الذي تستحقه بالعالم الانجلو- فوني ، ومن المؤكد انه يعيش في سويسرا الناطقه باللغه الالمانيه ، ومع ذلك فأن من الصعوبه بمكان تفهم قلة الاهتمام بأعماله .وانه لأمر يستحق منا وقفه ان نرى لماذا اصبح الاهتمام في اعتاب احداث 11 ايلول (ولو توخينا الدقه ، بعد الخسائر الماليه في اواخر التسعينات) في الروايه العربيه لقد ضعف حتى ضمن القطاع الاكاديمي. وفي الوقت الحاضر فأن مطبعة جامعة سيراكيوس ومطبعة جامعة تكساس تتولى نشر الترجمات من العربيه بشكل منتظم ولو ان جامعة كولومبيا تعهدت بنشر المجموعات الكبيره التي من الواضح انها تخدم قطاعا اوسع من القراء مثل المكتبات والكتب المنهجيه ويبدو ان مطبعة الجامعه الامريكيه في القاهره هي التي تتولى مهمة نشر ترجمات جديده من الروايه العربيه (وانها قامت بنشر ترجمتي جديدتين لروايات سالم حميش التاريخيه ، على سبيل المثال) لكن وحسب ما ذكر لي المدير التنفيذي بصراحه مقبوله ، ان نجيب محفوظ ومن بعده علاء الاسواني هما من يجعل مبيعاتنا مقبوله يسمح لنا بأن ندرس امكانية نشر كل شئ اخر .

ومن اجل ان اختم الملاحظات بما امل ان يكون نبره متفائله ، فأني اود ان اعيدكم الى العام 1968 حين غادرت اكسفورد نحو فيلادلفيا . ان الاستاذ المشارك للأدب العربي في جامعة بنسلفانيا في ذلك الوقت ، الاستاذ س.د.غيوثين وهو الشخصيه المعروفه ، اخبرني بأن عملي يقتصر على طرح العربيه الحديثه في المنهاج الاكاديمي واقترح علي ان اعد كتابا منهجيا حول الادب العربي الحديث مترجما الى اللغه الانجليزيه . ولقد وصلت مسلحا بدكتوراه حصلت عليها قبل فتره وجيزه وهي تتكون من دراسة وتحليل سيرة ابن هشام للمويلحي ولما كنت متحمسا وفي مقتبل العمر فأني قمت على الفور بأعداد مثل هذا الكتاب المنهجي ورحت اعد الخطه المتعلقه بمحتوياته واتضح لي بأن العام 1966 كان العام الذهبي بالنسبه للترجمات التي شهدت نشر ترجمة تريفور لي غاسيك لرواية نجيب محفوظ «زقاق المدق» (1947) وترجمة دنيس جونسون ديفز لرواية الطيب صالح «موسم الهجره الى الشمال» (1966) .والمجموعه الاولى للقصص الصغيره التي ترجمها دنيس ديفز»القصص العربيه القصيره الحديثه». ويمكن ان نضيف الى هذه نسخة اوبري ايبان الرائعه لترجمة

كتاب توفيق الحكيم « يوميات نائب في الارياف» (1937) ورواية فتحي غانم «الرجل الذي فقد ظله» (1966) ورواية عبدالرحمن الشرقاوي « الارض»(1962) ثم هناك الاعمال الكامله للكاتب خليل جبران وطبعات مستقله للكتاب « النظرات « للمنفلوطي.

وفي مجال الشعر هناك مجموعه ترجمها أ.ج. اربري يمكن ان نصفها بالغرائبيه ، لكن في الدراما لا يوجد شئ في واقع الحال.

واظن انه اذا ما اخذتم هذه القائمه بنظر الاعتبار فلن تشعروا بأية مفاجأه لو اخبرتكم ان تخطيط هذا الكتاب المنهجي اشر ايضا الى بداية سيرتي العلميه كمترجم الى جانب عملي الاكاديمي في تدريس الادب العربي وتراثه . أني اعتبر نفسي باحثا اكاديميا في الادب يترجم ويقدم بذلك طلبا للمتعه الخالصه بوقت فراغه. بعباره اخرى ان الترجمه في الادب العربي الى اللغه الانجليزيه يضطلع بها افراد الى حد كبير وما تتم ترجمته يعكس الاهتمامات الاكاديميه لأولئك الذين يشعرون ان من واجبهم القيام بعملية ترجمه (وليس اقلها ما يتعلق بالاهتمامات الاقليميه وتلك الاهتمامات دون ادنى شك نتيجه للانماط التي تتحدد نتيجة البحث المبكر الذي تم اثناء الاحتلال الاستعماري والسياسات التعليميه المتبعه) . على اية حال ان الوضع العام في الترجمات الانجليزيه للاعمال الادبيه العربيه قد تغير بدرجه كبيره في الاعوام الاربعين التي غطيتها بهذا العرض الحالي . وبدون الدخول في الكثير من التفاصيل ، ان بالامكان الان ان تقدم كنوز الروايه العربيه الحديثه من خلال عدد من العدسات المختلفه على شكل مؤلفين مختلفين نجيب محفوظ والياس خوري وحنان الشيخ بأعتبارها ثلاثة امثله جاهزه وكذلك حسب المنطقه والموضوع والجنس الادبي وطريقة السرد والمنهج النقدي وما الى ذلك . ولا يعني هذا اني انوه الى عدم وجود ثغرات كبيره في الترجمات الانجليزيه ، اما بخصوص المناطق فأنه لا يوجد اهتمام كبير برواية الخليج واليمن والسودان (حيث تعتبر اعمال الطيب صالح استثناء) وتونس وسوريا والبلدان الاخرى في المغرب العربي.

وخارج الجانب العملي المتعلق بما يمكن او لايمكن ترجمته، فأني استطيع ان اشير الى ان الفتره ذاتها قد شهدت ظهور وتطور دراسات الترجمه المتعاظمه بأعتبارها حقلا نظريا ضمن المجالات الكبرى في علم اللغه والادب المقارن وخصوصا الدراسات فيما بعد الاستعمار والتي تؤدي بدورها الى ظهور بحوث تتعلق بالكيفيه التي « ترد بها البلدان على الامبراطوريه » ، وانماط الهيمنه التي تنطوي عليها عملية الترجمه(وسوف يقوم شادن تاج الدين من جامعة مينوسوتا بنشر دراسه رائعه حول هذا الموضوع بالتنسيق مع الجامعه الامريكيه في القاهره). وانا شخصيا استضافتني مجلتا «الترجمه» وعام 1983 ،»مجلة الترجمه» عام 2003 كمحرر لعددين خاصين من هاتين المجلتين . اما مجلة «بانيبال» فقد ركزت على مدى سنوات طوال على النشر المنتظم لترجمات تخص الادب العربي ومن الواضح انها تعمل من خلال تصميم قوي (متمثلا بشخصية المحرره ، مارغريت أوبانك) للتصدي بصوره عامه للموقف السلبي في قطاع النشر . كما اتمنى طرح مثل هذه المبادره في الولايات المتحده الامريكيه .

أني ادرك تماما ان هذا العرض وكأنه «تقرير من الخنادق» بدلا من كونه استعراضا يستند الى ارضيه نظريه للعديد من المواضيع التي تواجه مترجمي المستقبل الذين يقومون بترجمة الادب العربي الى اللغه الانجليزيه . ومع ذلك فأني سعيت الى التطرق الى بعض المسائل الثقافيه الكبرى التي تحيط بعملية الترجمه وفي نفس الوقت اركز بالاساس على الصعوبات الجمه التي يواجهها احد اكبر التقاليد الادبيه في العالم في السياق الانجلو – فوني.

Comparative Literature Studies. Vol. 47.No.485-478 ،4.2010

الزفـــــاف

القاص: مكسيم جوركي

ترجمها عن الإنجليزية: نمر حجاب



في إحدى المحطات الصغيرة بين روما وجنوا فتح الكمساري باب القاطرة، وساعد رجلاً مسناً بعين واحدة على الدخول.

فقال بعض الموجودين بصوت واحد، وقد علت وجوههم ابتسامة: عجوز جداً!؟

لكن الرجل استدار في خفة شاكراً مساعديه بسرور وأدب، ملوحاً بقبعته المتآكلة بيده المقروحة، وأخذ يتفحص المقاعد بعين ماكرة، ثم سأل الجالسين: هل تسمحون لي؟

فقام أحدهم، وأجلسه مكانه، فجلس الرجل وهو يزفر من التعب، وقد أراح يديه على ركبتيه، وظهرت عظامهما، وشفتاه تفتر عن بسمة هادئة.

وسأله صديقه: أمسافرٌ أنت يا جدي إلى مسافة بعيدة؟

فأجابه العجوز بسرعة: كلا، بعد ثلاث محطات من هنا: فإني ذاهبٌ لحضور زفاف حفيدي.

ومرت بضع دقائق مع دقات عجل القطار المنتظمة، كان العجوز وهو يحكي قصته يتأرجح من جهة إلى أخرى على مقعد القطار كغصن محطم في يوم عاصف.

قال الرجل: أنا «ليجوري» نحن الليجوريين قوم أقوياء، وأنا واحد منهم أمثلهم، عندي ثلاثة عشر ولداً وأربع بنات، ولا أعرف عدد أحفادي وأسماءهم... هذا هو الثاني منهم الذي يتزوج، يا للروعة!!

بنظرة متفحصة ملأها الاعتزاز والافتخار، أخذ يراقب الموجودين بعينه الواحدة، لم يستطع إخفاء فرحته: فانفجر ضاحكاً، وأضاف، انظروا كم ضحيتُ وأعطيتُ لوطني من أبناء: ثم كيف فقدتُ عيني؟!

قالها وهو يتأوه متحسراً، آه، إن ذلك حدث منذ زمن بعيد كنت يومئذ صبياً، ولكنني كنت أعاون والدي في حرث الأرض، وقلبها.

كانت الأرض تحتنا حجرية من حجر صلد قاس، تحتاج

▸ كاتب أردني.

إلى حفر شديد، وعندما كنت أحفر بفأسي تطايرت قطعة من حجر صلب من ضربة قوية قاسية، أصابت عيني اليمنى، لا أستطيع الآن أن أتذكر مبلغ الألم الذي عانيته وأحسسته، لكني أثناء تناول طعام غداء ذلك اليوم المشؤوم سقطت عيني.

كان ذلك رهيباً، فلصقوها لي، ووضعوا عليها لزقة خبز دافئ... ولكن دون جدوى، فقد ضاعت عيني.

ثم أخذ يحكّ خدّه الباهت بشدة، وما لبث ابتسامته الهادئة تغمر وجهه الطيب، واستأنف حديثه: (ولم يكن عندنا أطباء ماهرون وبالكثرة التي هم عليها الآن، كان الجهل متفشياً بين النّاس، ولكنّ ربما كانوا أكثر طيبةً من الآن).

واستطرد العجوز وفي عينه نظرة ماكرة تدل على الانتصار، بينما بدا وجهه وقد عمّق الزّمن تجاعيده، ونتوءاته وهالة من الشّعر الرّمادي تحيط رأسه... عندما يعمّر الإنسان مثلي يعرف الناس ويستطيع أن يميز بينهم، والحكم عليهم... ألستم معي في هذا الرأي؟

ثم رفع إصبعه الملتوي في حديّة كأنما يقرّع إنساناً.

(تعني يا سيدي احكي لك شيئاً عن النّاس، كنت آنذاك أنحف أكثر مما أنا عليه الآن، ولكني كنت ولداً ممتلئاً حيوية، ونشاطاً).

كنت في الثالثة عشر من عمري عندما مات والدي.

كنت لا أكلُّ ولا أملُّ من العملِ، كل ما ورثته من أبي المنزل وقطعة الأرض الصغيرة قد بيعا لتغطية ديوننا التي تركها.

وهكذا عشت بعين باقية، ويداي الاثنتين. أعمل في مكانٍ يتوفر فيه عمل.

ومرّت الحياة القاسية، ولكنّ الشّباب لا يخشى المشقة، ولا يعرف التعب.

أليس كذلك؟ وعندما بلغت التاسعة عشر قابلت الفتاة التي قدّر لي أن أقع في حبها، كانت فقيرةً مثلي، ولكنّها قوية البنية... كانت أقوى مني، تعيش مع أمها العجوز المريضة، وتعمل مثلي في أي عمل، وفي أي مكان يصادفها، لم تكن جميلة، ولكنها طيبة، تحمل فوق كتفها رأساً صائبة الفكر، وصوتاً عذباً أيضاً، ياالله كيف كانت تغني، وتطرب كمغنيةٍ محترفة.

بالصوت الجميل تساوي الكثير. وقد تعودت - أنا نفسي - أن أجيد الغناء؟!

وفي أحد الأيام سألتها: هل نتزوج: فأجابتني في حزن، سيكون ذلك عملاً جنونياً يا أعور، فكلينا لا يملك شيئاً، فكيف سنعيش؟!

فقلت: هذه إرادة الله أن نكون فقراء؛ ولكن ما الذي يحتاجه شابان يجمعهما الحب؟!

إنكم أنفسكم تعرفون ما يحتاجه العشّاق الصّغار، لقد صمّمت وفُزتُ بالجولة.

وردّت «إيدا» أخيراً: حسناً من الجائز أنك على حق؛ إذا كانت السيدة العذراء تعيننا الآن.

وكل منا بعيد عن الآخر؛ فكم يكون من الأيسر أن تعيننا، ونحن نعيش قريبين من بعضنا، نعيش معاً.

وعلى ذلك ذهبنا إلى القسيس الذي قال: هذا جنون!

ألا يوجد العجز الكافي من المتسولين في «نيجوريا» أيها التعساء، إنكم لعبة للشيطان لا تطاوعوه أن يَغويكم قاوموا شّره، وإلاّ ستدفعون الكثير نظير ضعفكم.

أخذ بعض الشبان يضحكون علينا، والكبار يلوموننا، لكنَّ الشباب مُصمِّمٌ على السير في الطريق الذي اختاره لنفسه.

واقترب يوم الزفاف، ولم تكن فيه حالتنا المالية بأحسن من ذي قبل، ولم نكن نعرف حتى أين نبيت يوم زفافنا.

قالت «إيدا» دعنا نذهب إلى الحقول! لمَ؟ فإن السيدة العذراء تحنو على الناس أينما كانوا.

وعلى ذلك قررنا أن نفترش الأرض، ونلتحف السماء.

وهنا تبدأ قصة أخرى يا سيدي أرجو أن تنتبه إليها؛ لأنها أحسن قصص حياتي... ففي الصباح المبكر لليوم الذي يسبق يوم الزفاف، همس في أذني سيد عجوز، كنت أقوم على خدمته؛ لأنه لا يحب الكلام في هذه الموضوعات البسيطة، يجبّ أنّ تنظف حظيرة الأغنام القديمة، وتفرشها بالقش النّظيف، إنها جافةٌ منذ أكثر من عام، لم يدخل الحظيرة غنم، ولم تستعمل لأي غرض آخر، ولكنك إذا أردت المعيشة فيها فعليكما تنظيفها جيداً.

وبالفعل أصبح ذلك ممكناً.

وبينما أنا مشغولٌ بالتنظيف بالحظيرة؛ أعني أثناء عملي، رأيت الحوذي وأسمه «كريستا نزيو» واقفاً إلى جوار البوابة، فقال: إذاً هاهنا تعيشان أنت و«إيدا»؟ ولكن أين السرير؟

إنّ عندي سريراً زائداً بالمنزل، تعال وخذه عندما تنتهي من التنظيف، وأثناء ذهابي إليه صاحت عليَّ «ماريا» صاحبة المحل سليطة اللسان. أتتزوجون أيها الأغبياء بلا مِلاءة ومخدة، إنك لمجنون يا أعور، لكن أبعث لي بعروستك.

فصرخ يرد عليها: «أنوز فيانو» الأعرج الذي طالما عذبته الحمى والروماتيزم، وهو على عتبة دكانه: بل اسأليه كم زجاجة خمرٍ أعدها للضيوف؟ آه كم يصبح الناس مخبولين؟

وهنا إنحدرت دمعة على خدّ العجوز المجعد، وقد طوح رأسه الى الخلف، وهو يبتسم، بينما تفاحة آدم في رقبته تتحرك بعصبية، ثم قال: وقد هزّه الضحك، وأخذت يداه تتحركان في فرحة كفرح الأطفال =... آه يا سيدي؟!

وفي صباح يوم الزفاف كان عندنا كل شيء يحتاجه بيتنا... تمثال مريم العذراء... أطباق... ملابس وأدوات طعام... وأثاث.

كل شيء، أقسم لك... ضحكتُ أنا، وضحكت «إيدا»، وبكينا، ثم ضحك الجميع معنا؛ لأنه من غير المناسب البكاء يوم الزفاف إنه يا سيدي لشيء بديع أن يستطيع المرء دعوة الناس إليه، والأجمل من ذلك أن نشعرهم أعز أحبابك... هؤلاء هم الناس الذين تهمهم حياتك، ولا يقامرون بسعادتك.

ثم كيف كان الزفاف؟ يا له من يوم حضره جمعٌ كبيرٌ من المحبين... جاء كل منهم إلى حظيرة الغنم التي أصبحت في يوم وليلة كقصرٍ كبير.

لقد أصبح لدينا كل شيء... خمر وفاكهة ولحم وخبز.

وأخذ الجميع يأكلون ويمرحون ذلك يا سيدي، لأنه ليس هناك أجمل ولا أبدع من ذلك! وحضر القسيس أيضاً، وخطب بالناس خطبةً هزت مشاعرهم، قال: (هنا اثنان عملا من أجلكم جميعاً، لقد بذلتم ما بإستطاعتكم لتجعلوا هذا اليوم أجمل أيام حياتهما، وهذا ما ينبغي أن يكون؛ لأنهما بذلا الكثير في خدمتكم. والعمل أجلُّ كثيراً من الذهب والفضة... والعمل دائماً أهم من الأجر الذي تأخذه في سبيل! المال يذهب... لكن العمل يبقى... هؤلاء الناس فقراء لكنهم سعداء... إن حياتهم شاقة، ومع ذلك لا يشكون، وسوف تظل معيشتهم قاسية، لكنهم لن يتضجروا يوماً ؛ لأنكم سوف تساعدونهم وقت احتياجهم ... هذا وقد مدحني القسيس أنا و«إيدا» كثيراً كما أثنى على الحاضرين).

وأخيراً نظر إلينا العجوز بعينه الواحدة التي عادت إلى انكماشها مرة أخرى.

وهكذا يا سيدي قصصت عليك بعض حكايات الناس إنها كانت رائعة، أليست كذلك؟!

* ولد ماكسيم جوركي واسمه الحقيقي «أنكسي ماكسيمو فيتيش تشيكوف» في بلدة اسمها «نجني نوفوخورود»، والتي اسمتها الثورة بإسمه تخميداً لذكراه في السادس والعشرين من شهر آذار عام ألف وثمانية وثماني وستين، في أسرة فقيرة عاشت شرف العيش ومتاعب الفاقة.

مات والده وهو في نعومة أظافره، فحضنته جدته لأمه، وعهدت به وهو في التاسعة إلى صانع أحذية ليعلمه مهنته، لاكنه تركه بعد فترة قصيرة، وأخذ يتنقل في مهن كثيرة، من مهنة إلى أخرى إلى أن استقر كاتباً لمحامي مشهور، وهناك تأثر بالجو الفكري الذي عاش فيه وارتاح إليه، فراحت مواهبه الأدبية تبرز إلى الميدان، وتثبت أصالتها يوم بعد يوم، إلى أن توصل إلى مكانته الأدبية المرموقة،

لقد استمد جوركي من المهن المختلفة التي زاولها، والتي أثرت في حياته، المادة التي ضمتها قصصه الرائعة-.

كانت أول قصة أصدرها عام 1892 «منكار شودرا»، وعقبها بقصص أخرى كان لها الفضل في تثبيت أقدامه كأديب ناشئ موهوب، وتوالت قصصه الكثرة التي منها قصة «الزفاف» وقصة «فوما جورد بيف»، وأتبعها بقصص متعددة، صور فيها حياة البشر التي عايشهم وعانى معهم في صباه. ولعل أروع الشخصيات التي خلقها في قصصه أفراد يعيشون في صراع مع

مجتمعاتهم.

وخرج من روسيا عام 1906 ليطوف في أنحاء أمريكا وأوروبا؛ داعياً إلى قضيّة الحريّة في بلاده في ظل استبداد القياصره وبطاناتهم، واستقر المقام به أخيراً في «كابري» بـ ايطاليا. في حزيران عام 1936.

تعليق من المترجم على القصة :

يرسم لنا جوركي بأدبه الطريق الواعي للأدب الواقعي الاشتراكي؛ بعيداً عن فزع (طور جنيف) ويأس (دستوفيسكي). إذ يقف أدب جوركي شامخاً عظيماً يبعث النشوة والأمل في النفوس، ويخلق في قلوبنا الحب.

إن أدب جوركي واقعي اشتراكي، أدب من نوع جديد؛ يتغلغل بين الجموع وينزل إلى واقع المجتمع؛ مبيناً وموضحاً قسوة وظلم الأوضاع الاجتماعية، مبرراً تناقضات الطبقات، ومحطماً تأليه الفرد السلطوي.

أدب جوركي يرسم الواقعية الاشتراكية لنا تصويراً فوتوغرافياً؛ بل إنه يكتب عن الجموع ضاربين في الأرض رغم قسوتها، ساعين من أجل حياة كريمة كما يظهر في قصة زفاف.

إنه جوركي لا يخنق أبطاله بالواقعية؛ إنما هو رومنتيكي خلّاق يدفع بجماهير قصصه إلى الأمام، ويلوّح لها بمستقبل يثير حماستها؛ لينتصر في معركته مع الحياة والقضاء على نوازع الشر.

إنه في رومانتيكيته؛ ليس ميتافيزيقياً إنه يتعلق في الأوهام، بل هو رومنتيكي يستند إلى الواقعِ في رسم خطوط المستقبل وتخيله.

إن واقعية جوركي الرومنتيكية كما يظهر في قصته الزفاف؛لا تحط من قيمة الإنسان، بل تبرز صفاته السّامية النّبيلة في، باحثاً عن الحق والخير، ومبرراً الخير دائماً والحقيقة.

إنه يرى النصر إلى جانب الخير... إنه كاتب إنسانيٌ يقرر الواقع ولا يتجنى، ويؤمن قبل كل شيء بقوى الخير والحق اللذين يطغيان كل شرورها.

كل كتابات جوركي تنطق بالتجربة ولا تنقصها المعرفة؛ رغم أنهلم يتعلم وترك المدرسة في التاسعة من مضايقة المعلمين والطلاب له.

حوار مع الناقد والأكاديمي الدكتور يوسف بكّار

حاوره: د. سليمان الأزرعي



تحرص مجلة «أفكار» على محاورة الكبار على ساحتنا الأدبية والمحلية والعربية والعالمية. في سبيل نقل تجاربهم وخبراتهم للمثقفين والمبدعين. ووضعها بين أيديهم وأمامهم لتكون حادياً لهم كي يواصلوا تجربة العطاء الصادق. وفي سبيل المضيّ قدماً في خدمة الحركة الثقافية في بلادهم.

ونحن إذ نلتقي مع الأستاذ الدكتور يوسف بكار، الناقد والأكاديمي الذي أغنى المكتبة العربية فيما يزيد عن ستين كتاباً بين تأليف وتحقيق وترجمة وتحرير... وقد راوحت دراساته وأبحاثه بين الأدب العربي القديم والجديد.

* من يقرأ مؤلفات الدكتور يوسف بكّار وبحوثه في الأدب العربيّ القديم يقدّر أنّه لن يخرج من تلك المحلقة كما هي حال الباحثين الكبار الذين نعرفهم ممّن غرقوا في بحر الأدب العربيّ القديم ولم يخرجوا منه. لكنّك كتبت «اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجريّ» و«بناء القصيدة في النقد العربيّ الحديث». كما كتبت عن إبراهيم طوقان وفدوى طوقان. وعن شعراء وأدباء عاشوا بيننا... وأنت في هذا المجال تتميّز عن غيرك من الأكاديميّين الذين ذهب الكثيرون منهم في اتجاه واحد. ولم يقدّموا الخدمة الواجبة تجاه الأدب الحديث فماذا تقول في هذه التجربة؟

أشكرك أولاً على تفضّلك بإجراء هذا الحوار، ثمّ اسمح لي أن أخبرك، بدءاً، أنّني حصلت – علاوة على الماجستير والدكتوراه – على دبلوم الدّراسات العليا صيف عام 1969 من معهد البحوث والدّراسات الأدبيّة الحديثة موفداً من وزارة التربية والتعليم على نفقة جامعة الدول العربيّة التي يتبع المعهد لها في الوقت ذاته الذي نلت فيه من جامعة القاهرة – كليّة الآداب – درجة الماجستير في الأدب القديم عن رسالتي «اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجريّ» التي طُبعت أوّل

ناقد أردني.

مرّة بدار المعارف بالقاهرة عام 1971 – وصلت الطبعات إلى أربع إلى الآن – قبل أن أحصل على الدكتوراة في النقد الأدبيّ عن أطروحتي « بناء القصيدة في النّقد العربيّ القديم في ضوء النّقد الحديث « في 5-8-1972، التي طبعت أكثر من خمس طبعات إلى الآن في مصر ولبنان.

كانت موادّ الدراسة في المعهد – على مدار سنتين – كلّها في الأدب الحديث، والنقد الحديث، والدراسات اللغويّة؛ ناهيك بمواد أخرى قليلة عامّة، وكان أساتذتنا محاضرين من مختلف الأقطار العربيّة مشرقاً ومغرباً. أذكر منهم: عبد الرّحمن أيّوب، ومحمد خلف الله أحمد، ومحمد عوض محمد، وعبد الملك عودة، وبنت الشاطئ (مصر)، وزكي المحاسني (سوريّة)، وعبد الرّحمن ياغي ، وهاشم ياغي (الأردن)، وأحمد مطلوب، وجميل سعيد، وإبراهيم السّامرائي، وعبد الرّزاق محي الدّين (العراق)، وعزّ الدّين الأمين (السّودان)، وصالح خرفي (الجزائر)، وعبد العزيز بن عبد الله (المغرب).

لقد كان تحصيلي قبل الدكتوراة، إذاً، مزيجاً من القديم والحديث، فضلاً عن أنّني كنت أتابع الأدب الحديث متابعة جيّدة في مراحل البكالوريوس والدبلوم والماجستير حتى أنّني جعلت منذ العام 1964م، أكتب مقالات عن نازك الملائكة، وإبراهيم وفدوى طوقان، ومحمود الروسان، ومصطفى وهبي التل، وأنشرها في مجلات «الأقلام» العراقيّة، و «البيان» الكويتيّة، و«الآداب» و«الأديب» و«العرفان» اللبنانيّة، وصحيفة «القدس» الأردنيّة.

والأهمّ، يا عزيزي، أنّني تعلّمت من أعلامنا وأساتذتنا الكبار أمثال جميل سعيد، وعلي جواد الطّاهر، ومهدي المخزوميّ، وإبراهيم الوائليّ، وأحمد مطلوب (العراق)، وشوقي ضيف، وسهير القلماوي، وحسين نصّار، وعبد العزيز الأهواني، وشكري عيّاد، وبنت الشّاطئ «عائشة عبد الرحمن» (مصر) ومن إحسان عبّاس، الذي جالسته وتتلمذت على أعماله في التأليف والتّحقيق. لقد تعلّمت من هؤلاء الموسوعيّين، وغيرهم ممّن لم يحصروا أنفسهم في «دائرة» الاختصاص الضيّق، أن أكون موسوعيّاً – ولو إلى حدّ – فالأكاديميّ، لا سيما في تخصّص اللغة العربيّة وآدابها، يجب ألّا يكتفي على تخصّصه الضيّق، لأنّ علوم العربيّة وآدابها، يجب ألّا يكتفي على تخصّصه الضيّق، لأنّ علوم العربيّة قديمها والحديث متواشجة لا غنىً لبعضها عن الآخر، هكذا كان علماؤنا القدامى أيضاً. بيد أنّ من مؤسف هذه الأيام العجاف الآن أنّ أعداداً، حتّى من ذوي الاختصاصات الضيّقة لا يحيطون بها! ناهيك بأنّ القديم هو الطريق المستقيم الصحيح إلى الحديث.

ثمّة عدد من الباحثين أطلّوا على الأدب الفارسيّ واللغة الفارسيّة، لكنّهم قدّموا إنجازاتٍ في هذا الاتجاه. حدّثنا عمّا قدّمته، وعن أيّ مشروعات أخرى فيه.

على الرُّغم من وجود أقسام للدّراسات الشرقيّة في عدد من الجامعات العربيّة، فإنّ مخرجاتها تكاد تكون قليلة، لأنّ جلّ أعضاء هيئاتها التدريسيّة، خلا الأقسام الفارسيّة في بعض الجامعات الأردنيّة لا سيما جامعة اليرموك، لم يدرسوا اللّغة الفارسيّة في مهدها ويحصلوا على درجاتهم العلميّة فيها منها. هذا هو سبب عدم إجادتهم الفارسيّة محادثة وكتابة ممّا جعلهم يقفون – في الأعمّ الأغلب – عند الترجمة من الفارسيّة إلى العربيّة وليس العكس. حتى جهودهم هذه لا تنجو من الملاحظ والمآخذ. أمّا في مجال التّحقيق والتأليف العلميّ الجادّ في تراث فارس فإنّ بضاعتهم قليلة، لأنّهم ينقلون ويلخّصون وقلّما يأتون بجديد باستثناء عدد قليل أظلّهم الله بظلّه وأضحى كثيرون منهم في ذمّته، من مثل: عبد الوهّاب عزّام، ويحيى الخشّاب ، وعبد النعيم حسنين، وإبراهيم

الشواربي، ومحمد موسى هنداوي وعبد المجيد بدوي وحسين مجيب المصري وفؤاد عبد المعطي الصيّاد ومحمد عبد السّلام كفافي ومحمد غنيمي هلال (مصر)، وحسين علي محفوظ، وأحمد ناجي القيسي، وعبد الحق فاضل والزّهاوي وأحمد حامد الصرّاف وجعفر الخليلي (العراق، ومحمد الفراتي (سوريّة)، وفؤاد أفرام البستاني وفكتور أكلك (لبنان)، ومحمد ابن تاويت (المغرب).

ثمّة أمرٌ مهم هو أنّ كثيرين من المختصّين في الفارسيّة معرفتهم بالعربيّة وآدابها محدودة، وإلّا فإنّ آفاق الدراسة المقارنة بين العربيّة والفارسيّة وآدابها واسعة وممتدّة، ولكن ...!

أمّا أنا العبد الفقير للّه فلست متخصّصاً تخصّصاً أكاديميّاً في الفارسيّة وآدابها، بل ثقفتها بجهدي الخاص حين أُعرت للتدريس بجامعة الفردوسي بمدينة مشهد لثمانية أعوام، وأسّست قسماً للغة العربيّة يمنح الآن درجة الدكتوراة.

لقد كان من أهمّ أسباب ذهابي إلى إيران هو أن أتعلّم الفارسيّة وأطّلع على آدابها، لأنّني أؤمن بضرورة أن يعرف المختصّون بالعربيّة لغة شرقيّة ما، ناهيك بلغة أو لغات أجنبيّة، وهو ما بانت لي بعد تعلّم الفارسيّة، صحّته، وأفدت منه لاحقاً في كتابي «اتجاهات الغزل» و«بناء القصيدة» بعد الطبعة الأولى، في كتابي «غزل المكيين في العصر الأموي» وفي كتبي وبحوثي في الدّراسات المقارنة.

لقد جعلت، كذلك، أقرأ وأترجم وأكتب عن الصّلات بين الأمّتين العربيّة والفارسيّة ولغتيهما وآدابهما. الحقيقة أنّ جهود الإيرانيّين في تعلّم اللغة العربيّة والإفادة من موروثها القديم ومخزونها الحديث، وفي الترجمة عنها؛ أكثر بكثير منّا نحن!

لقد أنجزت – إلى الآن – الأعمال الآتية:

1- الترجمات العربيّة لرباعيّات الخيّام: دراسة نقديّة.

2- الأوهام في كتابات العرب عن الخيّام.

3- عمر الخيّام والرباعيّات في آثار الدّارسين العرب.

4- نحن وتراث فارس.

5- الترجمة الأدبيّة: إشكاليّات ومزالق.

6- جماعة الدّيوان وعمر الخيّام.

7- ترجمة رباعيّات الخيّام، لمصطفى وهبي التّل. تحقيق ودراسة واستخراج الأصول.

8- عمر الخيّام: أعمال عربيّة وأخبار تراثيّة.

9- في دائرة المقارنة: دراسات ونقود.

10- ترجمة كتاب «سياست نامه» أو «سير الملوك» لنظام الملك الطّوسي. (من الفارسيّة إلى العربيّة).

11- ترجمة كتاب «قصّتي مع الشعر» لنزار قبّاني إلى الفارسيّة (بالاشتراك مع المرحوم الأستاذ الدكتور غلام حسين يوسفي).

12- ترجمة كتاب «مختارات من الشعر العربي» للدكتور محمد مصطفى بدوي إلى الفارسيّة (بالاشتراك مع الدكتور يوسفي كذلك).

وكتبت مادة «آيين» لموسوعة آل البيت للحضارة الإسلاميّة، ومادتيّ «عمر الخيّام في الأدب العربيّ» و «الرباعيّة في الأدب العربيّ» لموسوعة العالم الإسلاميّة الإيرانيّة.

وبدأت بترجمة كتاب «دمى باخيام» (وقفة مع الخيّام)

لعلي دشتي، وهو من أهمّ ما كتب الإيرانيّيون المعاصرون عن الخيّام والرباعيّات وأوشك أن أنتهي منه إن شاء الله. كما أوشك أن أفرغ من كتاب بعنوان «ريادات منسيّة في الأدب العربيّ المقارن»، كلّ موضوعاته عن التأثّر والتأثير بين الأدبين العربيّ والفارسيّ، وهي تعود إلى بدايات القرن العشرين، ومكتوبة بوعي مقارنيّ واضح.

وليس يخلو الأمر من مشروعات مقالات وبحوث، وربّما كتب، إن مدّ الله في العمر.

ماذا عن عملك الأكاديميَ كأستاذ جامعيَ. هل كان عامل إعاقة يقف أمام إنجازاتك من نقد ودراسات أم كان عامل دفع؟

قد أختلف عن كثيرين في هذا الأمر، فعملي الأكاديميّ أستاذاً جامعيّاً كان – وما زال – حافزاً لا معيقاً في البحث العلميّ ونتاجاته المختلفة، فهو مدعاة لأن يفتح آفاقاً جديدة من خلال المتابعة الدائمة، والقراءة المستدامة، وعدم الركون إلى المادة الدرسيّة نفسها في كلّ فصل، وما قد يتّفق مع أذهان بعض الطلبة النُجُب القليلي العدد من تساؤلات واستفسارات وإضافات ونقد أحياناً، ومشاركاتي الكثيرة في النّدوات والمؤتمرات وإلقاء المحاضرات والتحكيم في الجوائز والترقيات.

من قرأ مؤلفاتك يجد بينها عدداً لافتاً في مجال العروض وعلم موسيقا الشعر. هل أنت شاعر؟ وماذا قدَمت للشعراء والباحثين في هذا المجال من أفكار واكتشافات متميَزة؟

لست شاعراً، وقد جرّبت الشعر بيني وبين نفسي فنظمت شعراً فاشلاً مزّقته دون أن أطلع عليه أحداً. وجرّبت القصّة القصيرة ونشرت قصّة يتيمة؛ بيد أنّني لم أجد نفسي لا في الشّعر ولا في القصّة، بل وجدتها في النّقد، وهذا تقدير ربّ العالمين، والحمد لله.

موسيقى الشّعر خارجيّة وداخليّة ركن من أركان المهمّة وعنصر من عناصر بنية القصيدة، وقد عرضت لهذا في كتابي «اتجاهات الغزل» و«بناء القصيدة»، فأثبتّ، من خلال إحصاء شعر القرن الثاني الهجري، أن لا علاقة بين البحور والموضوعات، بل هي بين البحور والانفعالات والعواطف، ولكم يعتريني العجب وأنا أرى طلابنا – أكثرهم – يؤجّلون دراسة مادة «عروض الشعر وموسيقاه» – وهي من مستوى السّنة الثانية – إلى السّنة الرابعة بعد أن درسوا نصوصاً شعريّة من كلّ العصور وحلّلوها دون موسياها! أليس هذا غريباً؟!

معرفة العروض ليست شرطاً لأن يكون المرء شاعراً، لكنّا ضرورة احترازيّة لما قد يدلف إلى الشّعر من هفوات في البحور والقوافي، فالشعراء القدامى نظموا الشّعر موهبة وسليقة قبل الخليل بن أحمد واضع علم العروض؛ ولا نعدم نماذج من هذا للشّعراء المعاصرين كالشّاعر المهجريّ الجنوبيّ إلياس فرحات الذي نظم عدداً من الدواوين وهو لا يعرف العروض. ولو كان العروض شرطاً في نظم الشّعر لكان الخليل بن أحمد والأخفش والشّعراء العلماء من اللغويّين والنّحويّين من أكبر الشّعراء. سبب اهتمامي بالعروض وموسيقى الشّعر تأليفاً وتدريساً لسنوات كثيرة ما لقيته من عَنَت في دراستهما دراسة تقليديّة تلقينيّة تعتمد «جدولة» المصطلحات من زحافات وعلل والتركيز عليها جميعاً وضرورة حفظها في حين أنّ كثيراً منها قد يُستغنى عنه، ويُكتفى بالمستعمل لا المهجور.

لقد قادني الاهتمام بالعروض، كذلك، إلى أن أؤلّف فيه كتابين:

الأوّل «في العروض والقافية» الذي طُبع أربع طُبعات إلى الآن ويدرّس في غير جامعة عربيّة وغير عربيّة، والذي رتّبت البحور فيه ترتيب قَرابة ونَسَب بالنسّبه للتفعيلات، واستغنيتُ عن الدوائر العروضية المركبة، واستبعدت العلل والزحافات

غير المستعملة والرائجة. واهتممت بموسيقى الموشّحات التي تنظم على البحور المعروفة غير المحبّبة عند الوشّاحين اللذين يرون ضرورة خروجها على بحور الخليل السّتة عشرة لا الخمسة عشرة كما هو شائع لأنّني وجدت بعد ظهور كتاب «العروض» للأخفش ونشره مرّتين في السّعوديّة ومصر، أنّ الأخفش لم يكن مخترع «بحر المتدارك»، لأنّه لم يتحدّث عنه ولم يجرِ له ذكر ولو مرّة واحدة في كتابه في حين عُلّمنا أنّه هو مخترعه، وما زال الأمر كذلك عند كثيرين من الدّارسين! ناهيك بأنّ الخليل بن أحمد نظم عليه قليلاً لكنّه أهمله؛ وهذا ما أثبتّه في كتابي الآخر « عروض الخليل بن أحمد: مقاربات جديدة»، الذي أكّدت فيه أصالة علم العروض العربيّ واكتشاف الخليل له ، وركّزت على تقنياته المختلفة في البحور والقوافي، ووقفت عند ما قد يكون للآخر الهنديّ والفارسيّ واليونانيّ من إشاعات وتأثيرات منشؤها «المثاقفة» الطوعيّة التي كان يمارسها القدماء أخذاً وعطاء بعكس ما هي عليه الحال الآن!

وقادني، أيضاً، إلى أن أكتشف محاولات وبوادر موسيقيّة جديدة في شعرنا المعاصر كالذي عند خليل مطران وإبراهيم طوقان كما بيّنت في كتابي « من بوادر أنماط وقوالب شعريّة متنوّعة القوافي بعضها جديد وبعضها قديم أو متأثّر بأنماط غير عربيّة في القديم والحديث، من مثل: المسمّط، والمزدوج (المثاني)، المثنيّات، والثنائيّات، والمثلّثات والثّلاثيّات، والرّباعيّات والمربّعات، والمخمّسات والخماسيّات، والسّداسيّات..... وكان..... هذا أن كتبت عن «الفضاءات الموسيقيّة في شعر عبد الله الفيصل» في كتابي عبد الله الفيصل: دراسة ومختارات» (دار المناهل – بيروت 2004)، وعن «مثنّيات خالد الفيصل بين المحافظة والتّجديد» في الكتاب التّكريميّ عنه «الأمير خالد الفيصل وعي مفكّر وإبداع فنّان» (الدّار البيضاء 2003).

لعلّ تجربتك مع رباعيّات الشّاعر الفارسيّ عمر الخيّام متميّزة عن غيرها من التجارب من حيث الضبط والجمع والحصر والاستقصاء. هل كان لثقافتك ومعرفتك الفارسيّة دور في هذا المجال أم أنّ الأمر محض بحثٍ وتقصٍ؟

قصّتي مع الخيّام تعود إلى بدايات تعلّمي اللّغة الفارسيّة في إيران نفسها، إذ بدأت أتعلّمها – ناهيك بمعايشة النّاس ومشاهدة التّلفزيون وقراءة الجرائد – مبادلة بالعربيّة عامّة بالإنجليزيّة يترجمها هو إلى العربيّة وأترجمها أنا إلى الفارسيّة، لم يصحّح كلّ منّا للآخر ما كتب حتّى تطوّر الأمر إلى محادثات ونصوص بالعربيّة والفارسيّة كان فيها بعض رباعيّات الخيّام لاحقاً التي ظلّت عالقة في ذهني.

وتعلّمت، ولله الحمد، الفارسيّة، منفرداً وإليها بالاشتراك مع الدكتور يوسفي كما قدّمت في إجابة السؤال الثّاني أيضاً.

ولمّا ذهبت إلى قطر أوّل مرّة (1984-1987)، لقضاء سنة تفرّغي العلميّ الأولى بجامعتها، التي امتدت إلى ثلاث سنوات، وعلم رئيسها العالم الجليل المرحوم الأستاذ الدكتور محمد كاظم أنّني أعرف الفارسيّة كلّفني هو وأستاذي المرحوم الدكتور ماهر حسن فهمي، الذي كان عميداً لكليّة الإنسانيّات، كلّفاني بأن أكتب عن التّرجمات العربيّة لرباعيّات الخيّام، وهو ما تمخّض عنه كتابي «الترجمات العربيّة لرباعيّات الخيّام: دراسة نقديّة»، الذي كنت أنت ثالث من يكتب عنه مشكوراً. وتولّد عن هذا الكتاب كتابان نشرا في العان نفسه (1988)، هما «الأوهام في كتابات العرب عن الخيّام» و «عمر الخيّام والرّباعيّات في آثار الدّارسين العرب». وجعلت كتاباتي في الخيّام وترجمة بعض ما كتب عنه ..... كما أسلفت في الإجابة عن السؤال الثاني كذلك.

كتبت عن طه حسين وإحسان عبّاس وغيرهم من الكبار، وكتبت عن شعراء عاشوا بيننا. أين كنت تجد ضالّتك، ومع من؟

هذا سؤال محيّر تصعب الإجابة النهائيّة عنه. لقد ألّفت كتباً عن طه حسين، وإحسان عبّاس وإبراهيم طوقان، وفدوى طوقان، وعبد المنعم الرّفاعيّ، وعبد الله الفيصل، ويعقوب العودات (البدويّ الملثّم)، وكتبت مقالات وبحوثاً عن آخرين غيرهم. حقيقة الأمر أنّ لكلّ منهم اتجاهه وميدانه وآفاقه وخصوصيته ومذاقه، وقد أخذت وأفدت من كلّ منهم بطَرف رأيته هو الأولى والأقوى، فضلاً عن إعجابي العام والخاص في مكمنٍ ما – أو مكامن – عند كلّ منهم تحدّث عن نفسها في ما كتبت عنهم.

ماذا عن تجربتك في الأدب المقارن؟

– أخذت عيناي، مذ تعلّمت الفارسية «ترّف» على الأدب المقارن، فأخذت، بدءاً، في نقد بعض ما كتبت فيه بين الأدبين العربي والفارسي، من مثل « في الأدب المقارن» لطه ندا، و « دراسات في الأدب المقارن» لبديع محمد جمعة.

ثمّ أتيح لي أن أكون أوّل من يدرّس مادة «الأدب المقارن» بجامعة اليرموك لبضع سنوات قبل أن يُعيّن مدرّسون لها. مذ ذاك راحت الأمور تأخذ بعداً آخر، وتتطور لا سيما في الأدب المقارن بين الأدب العربي والآداب الشرقيّة، فكانت المفاجأة الكبرى عام 1988 كتابي «الترجمات العربية لرباعيات الخيّام: دراسة نقدية» فهو في صميم الأدب المقارن وعمقه. أوليست الترجمة وسيطاً مقارنيّاً؟

لقد شرع لي هذا الكتاب أبواب هذا التخصص على مصاريعها، فكان بحثي «وثائق رياديّة منسيّة في الأدب العربيّ المقارن»» الذي شاركت به في المؤتمر الثالث للرابطة العربيّة للأدب المقارن (جامعة القاضي عياض – مراكش 1989)، ونشرته في مجلة «آفاق الإسلام» (عمّان – آذار 1994). وهي وثائق يعود أوّلها إلى العام 1928، وكلّها بين الأدبين العربيّ والفارسيّ كتبت بوعي مصطلحي ومنهج مقارنيّ فرنسيّ قبل أن توجد المدرسة الأمريكيّة في الأدب المقارن في ثمانينات القرن العشرين. ودلّ السعي المتواصل على ريادات أخرى أهمّها ريادة عباس محمود العقّاد المبكّرة (1907) في المقارنة بين المعريّ والخيّام. وأزمع بإذن الله على إصدارها في كتاب بعنوان «ريادات منسيّة في الأدب العربيّ المقارن: دراسة ونصوص». وقد كان من المفروض أن يصدر قبل كتابي «جماعة الديوان وعمر الخيّام» (2004)، و «في دائرة المقارنة: دراسات ونقود» (2013).

وثمّة مشروعات أخرى في الموضوع آمل أن يتاح لي الوقت لإخراجها إلى النّور بعون الله.

قضيت شطراً من حياتك الأكاديميّة عميداً للدّراسات العليا والبحث العلميّ، إضافة إلى عملك كأستاذ جامعيّ. ماذا قدّمت في مجال رعاية الدّراسات العليا والبحث العلميّ؟

– حين كنت عميداً للبحث العلميّ والدّراسات العليا بجامعة اليرموك (1990-1994) في أثناء رئاسة الدكتور علي محافظة، وفصل من رئاسة الدكتور مروان كمال كانت أوضاع الجامعات الأردنيّة والعربيّة والعالميّة من حيث الحاكميات الجامعيّة وهيئات التّدريس والطلبة والتعليم والتمويل أفضل بكثير ممّا هي عليه الآن!

ففي البحث العلميّ طوّر مجلس البحث العلميّ الذي كنت رئيساً له تعليمات البحث العلميّ، وكنّا ندعم بسخاء كلّ بحث علميّ أصيل في العلوم والإنسانيّات حتّى إنّنا لم نكن نستنفد كلّ ميزانيّة البحث العلميّ السّنويّة. وأصدرنا مجلة «أبحاث اليرموك – سلسة العلوم»، وحوّلنا السلسلتين الأخريين في اللغة والآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة من مجلّة نصف سنويّة إلى فصليّة، كما أصدرنا عدداً من الكتب المحكّمة.

وكان ثمّة تعاون بين عمادات البحث العلميّ في الجامعات الثلاث: الأردنيّة والعلوم والتكنولوجيا واليرموك، إذ كان العميد في كلّ منها عضواً في مجلس البحث العلميّ في الجامعة الأخرى. وكان العميد في الأردنيّة – آنذاك – الأستاذ الدكتور همّام غصيب، والمرحوم الأستاذ الدكتور حسن ملكاوي في العلوم والتكنولوجيا. وقد أتاح هذا مزيداً من التعاون واطّلاع كلّ جامعة على مشروعات الجامعة الأخرى تجنّباً للتكرار.

وانبثقت من جامعة اليرموك، آنذاك أيضاً، فكرة « الأسبوع العلميّ الأردنيّ» الذي ما زال يُعقد سنويّاً بمشاركة كلّ الجّهات المعنيّة بالبحث العلميّ رسميّة وخاصّة.

أمّا في الدّراسات العليا، فقد بادرت، بدءاً، بدعم من رئيس الجامعة، آنذاك، الدكتور علي محافظة ومجلس الدّراسات العليا، إلى إنشاء أوّل تخصّص للدكتوراة في اللغة العربيّة، وعدّلنا تعليمات القبول في برنامج الماجستير بحيث يُقبل الطلبة، في كلّ البرامج، وفقاً للمعدّل (بنسبة معيّنة) وامتحان قبول في تخصّصاتهم اللغة الإنجليزيّة بشرط النّجاح فيهما كليهما، وألغينا المقابلات الشخصيّة لأسباب عدّة، وكانت أوراق الامتحانات بالأرقام لا أسماء، طلباً لمزي من النّزاهة. وعدّلنا نظام « الجرايات» إلى الأحسن مساعدة للطلبة ماليّاً. ولم يكن التّدريس والإشراف مُتاحاً لأعضاء هيئة التّدريس من غير «الأساتذة» إلا في حدود ضيّقة جداً. وكان مستوى الطّلبة والتدريس والإشراف على الرسائل أفضل بكثير ممّا هي عليه الحال الآن. الذي اختلط فيه الحابل بالنّابل ممّا يدعو إلى اليقظة والتحرّك الجاد في إنقاذ الدراسات العليا خاصّة والتّعليم العالي عامّة.

وأذكر، للأمانة، أنّني لم أوافق على إنشاء برنامج الماجستير «الشامل» (دون رسالة)، الذي ووفق عليه مباشرة بعد انتهاء مدّة عملي في العمادة...، وما زال إلى اليوم!

لك جهودك وإنجازاتك في مجال تحقيق التّراث، هذا العلم الذي يحتاج إلى الخبرة والصبر والتّدبّر. حدّثنا وحدّث الباحثين عن معاناتك مع هذا النّوع من الجهد.

– في تراثنا ما يستحق التحقيق وما لا يستحقّ وأنا حَفيّ بما يستحقّ، فالماضي الصّالح يظلّ نبراساً للحاضر. وأحب أن لا بدّ من الانطلاق من التّراث بكلّ أنماطه، لأنّه يمكّن المتخصص في اللغة العربيّة وآدابها منها مادّة ولغة وأسلوباً. ولأنّني تأسّست في التراث في رسالة الماجستير «اتّجاهات الغزل» التي أعادتني، بالطبع، إلى العصور السابقة على العصر العباسيّ، ودلّتني مطالعاتي في تلك العصور كافّة على شعراء مغمورين، لم تصل إلينا دواوينهم، وعلى مصادر ثريّة لم تكن قد حقّقت، عقدت العزم على أن ألج باب التحقيق وجمع شعر بعض الشعراء بعد أن أطلت على آفاق «صناعة التحقيق» وشروطها وعناصرها ومتطلّباتها، فهي أصعب من التأليف وأعقد وأشدّ معاناة إذا ما روعيت أركانها ليكون التحقيق تحقيقاً وليس «توريقاً» فكان أن حقّقت «قصيدة الناشئ الأكبر في مدح النبيّ ونسب» (من العصر العباسيّ)، وجمعت أشعار إسماعيل بن يسار النسائيّ وزياد الأعجم (من العصر الأمويّ)، وربيعة الرّقي (من العصر العباسيّ)، وحقّقتها ودرستها وفقاً لمعايير صناعة التّحقيق كاملة، وأصدرتها في مجاميع طبع أكثرها غير مرّة.

هذا الميدان صعب سلّمه لما فيه من نَصَب واستقراء تلذّ جميعاً للمحقّق الجادّ الرّاغب في خدمة التراث وإخراجه للملأ، وقديماً قال المتنبيّ:

تلذّ له المروءة وهي تؤذي... ومن يعشق يلذّ له الغرامُ!

وقد شرعت، من سنوات، في تحقيق كتابين: «تحفة الوزراء» المنسوب للثعالبيّ، و« المعرّب المهذّب فيما وقع من القرآن من العرب» للسّيوطيّ، وكدت أفرغ منهما؛ بيد أنّني تركتهما

محتسباً جهدي عند ربّي، بعد أن بان لي أنّهما حقّقا غير مرّة ونشرا إيماناً منّي بأنّ الأهمّ هو أن يحقّق التراث ويبعث من مرقده، ويوضع بين أيدي الباحثين والدّارسين والقرّاء. واكتفيت من الغنيمة بأن كتبت دراسة نقديّة عن الأوّل.

ولقد تكلّمت بتفصيلٍ كافٍ عن موقفي من التّراث وتحقيقه وجهودي، وعن بعض جهود غيري ونقدي لها في كتابي «في تحقيق التّراث ونقده» (دار صادر – بيروت 2012).

قدّمت عدداً من المؤلّفات المترجمة من الفارسيّة وإليها. لماذا وقع اختيارك على ما اخترت، وكيف استقبلت الذائقة الفارسيّة تجربة الشّاعر نزار قبّاني (قصّتي مع الشّعر)؟ وكيف استقبلت دراستك (نحن وتراث فارس) مثلاً في الأوساط الأدبيّة والعربيّة؟

ترجمت – إلى الآن كتاب «سياست نامه» أو «سير الملوك» لنظام الملك الطّوسيّ ووزير السلاجقة لثلاثين عاماً بتكليف من مؤسسة «ميراث فارس: Persan Heritage » بجامعة كولومبيا بنيويورك التي تشرف عليها اليونسكو، وترشيح من صديقي المرحوم الدكتور يوسفي؛ لأهميّة الكتاب في إدارة دفّة الحكم وشؤون الدولة بأمانة وعدالة وكفاءة واقتدار. وقد طبع –حتّى الآن– أربع طبعات ثنتان في لبنان، وواحدة في كلّ من قطر والأردنّ، لكن مُنع تداول الطبعة الأولى، لخطورة الكتاب، في بعض الدّول العربيّة. وحريّ بالإشارة أنّ الكتاب نفسه ترجم إلى الفرنسيّة والإنجليزيّة والألمانيّة، والروسيّة، والتركيّة، وأنّ الإيرانيّين يطلقون على مؤلّفه «ديغول إيران» و «السياسيّ العجوز».

وترجمت، بالاشتراك مع صديقي الدكتور يوسفي واقتراح منه بقصد تعريف الإيرانيّين بإبداعات عربيّة حديثة لطلبة اهتمامهم بالقديم، ترجمنا كتاب «قصّتي مع الشّعر» لنزار قبّاني، وكتاب «مختارات من الشّعر العربيّ الحديث» للدكتور محمد مصطفى بدوي الأستاذ بجامعة أكسفورد ببريطانيا.

لقد نال الكتابان إعجاب الإيرانيّين كثيراً، وكتب عنهما عدد من المقالات حتّى أنّ مجلّة أو كتاب «بابك» الإيرانيّة لخّصت كتاب نزار في حوار افتراضيّ طويل معه، وإنّ القسم الفارسيّ بإذاعة لندن تحدّث عنه ساعة كاملة، ناهيك بما كان يتناهى إلى مسامعي من عدد من الأساتذة والأدباء والطّلبة بأنّه لم نكن نعرف أنّ في العرب المعاصرين شعراء من هذا الطّراز.

أمّا نزار قبّاني نفسه فقد كتب إليّ، بعد أن أهديته نسخة من الترجمة، بأنّه لم يفرح بترجمة الكتاب إلى اللّغات الأخرى فرحه بترجمته إلى الفارسيّة، ووصف التّرجمة بأنّها «سجّادة عجميّة». وأمّا الدكتور بدوي..... كثيراً لترجمة كتابه وشكرنا عليها، وقد لاقت مختاراته ومقدّمته استحساناً وترحيباً كبيرين من لدن الإيرانيّين.

وأمّا كتاب «نحن وتراث فارس» فهو الذي جمعت فيه المقالات والبحوث التي كتبتها عن جهودنا نحن العرب في تراث فارس وجهدي أنا الخاصّ، وبحوث صديقي الدكتور يوسفي الثلاثة «السياسيّ العجوز نظام الملك الطّوسيّ وكتابه سياست نامه» و «العالم المنشود في بستان سعدي الشيرازي» و «سمات الأدب الفارسيّ المعاصر» التي ترجمتها إلى العربيّة. وقد صدر عن المستشاريّة الثقافيّة الإيرانية بدمشق (2000) التي سرّت به كثيراً. ولقي استحساناً كبيراً من لدن الإيرانيّين والعرب حتّى أنّه كتب عنه طلال شاهين ونضال بشارة من سوريّة، ومحمد سيف الإسلام بوفلاقة من الجزائر ثلاث مقالات أدرجتها في كتاب «الكتابة على الكتابة: أعمال يوسف بكّار نوذجاً» (عالم الكتب الحديث. إربد 2013)، الذي يضمّ أيضاً، عدداً من المقالات والبحوث لباحثين ودارسين ونقّاد

أنت أحدهم بمقاليك: «وقفة مع كتاب الترجمات العربيّة لرباعيّات الخيّام» (جريدة الرأي الأردنيّة 5-5-1989)، و «احتفاءً بعلمائنا: العلّامة يوسف بكّار» (صحيفة العرب اليوم – عمّان 31-10-2012).

وقد جمعت أنا نفسي ما تيسّر لي من تلك الكتابات التي تعدّ تَعدّ ثمانية وخمسين بحثاً ومقالة، ثمّ نضّدتها وحرّرتها وقدّمت لها بمقدّمة ضافية.

يلاحظ أن الكثير من أعمالك في مجال التّراث الفارسيّ قد استحوذ عليها الشّاعر الفارسيّ عمر الخيّام. ما سرّ هذا الاستحواذ، وماذا يشكّل عمر الخيّام في الأدب الفارسيّ والعالميّ؟

قد ألمعت إلى شيءٍ من إجابة هذا السؤال في إجابتي عن السؤال الخامس، لكن اسمح لي أن أركّز على ما دعوته أنت «الاستحواذ». فالخيّام أضحى شاعراً عالميّاً برباعيّاته التي ترجمت إلى أكثر من ثلاثين لغة، وصدر في طهران كتاب بهذا، وهو اهتمام لم يحظ به أيّ شاعر آخر. اللّافت أنّ رباعيّاته فهمت – في الأغلب – في الغرب والشرق فهماً ظاهريّاً خاصّاً دون «لماذا؟» و «كيف؟»، ودون أن يؤخذ بالحسبان أن ليس للخيّام ديوان عنوانه «رباعيّات الخيّام» كغيره من الشّعراء؛ لأنّه لم يُعرف – إلى الآن- الثابت النّسبة منها إليه. المؤسف أنّ كثيرين من الدّارسين والمترجمين للرّباعيّات عدّوها كلّها له بقضّها وقضيضها دون «فرز» وتمحيص بعيداً عن آثاره الأخرى: شعره العربيّ القليل الذي يختلف عمّا في أكثر الرّباعيّات، ورسائله الفلسفيّة بالعربيّة والفارسيّة، وما خلّف في علوم الحكمة بمعناها العام من رياضيّات وفلك وتنجيم وطبّ، ومقدّمات أعماله العلميّة المحضة. لقد عرف قديماً بكلّ هذا أكثر ممّا عرف شاعراً بالفارسيّة والعربيّة، حتّى أنّ تلميذه «عروضي سمرقندي» – وهو أعرف النّاس به- تحدّث عنه في مقالة «الفلك والتنجيم» وليس في مقالة «الشّعر» في كتابه «جهار مقاله» (المقالات الأربع)، وقد ترجم إلى العربيّة.

أضف إلى هذا أخباره الجيّدة الرائقة في كتب التّراث الفارسيّ والعربيّ تحديداً، وألقابه الكثيرة ذوات المغازي الدّالة، من مثل «الإمام» و «الدّستور» و «حجّة الحقّ» و «فيلسوف العالم» و «سيّد حكماء المشرق والمغرب» و «تلو ابن سينا» و «حكيم الدنيا وفيلسوفها». ناهيك بما قيل عن تقواه وحجّه، وتلامذته، واحترام علماء عصره، وعلّيت قومه له كثيراً، ولم يكن واعظ سلطان.

إنّ هاتيك الأمور، هي التي تصوّر الخيام بغير ما في عدد كبير من الرّباعيّات، التي لا نعرف صحيحها من المنحول، والتي نسبت إليه على وفقها الأساطير، وقيلت الأعاجيب، ونُسجت الأباطيل والتّرهات. وما أكثرها جميعاً!

لقد أعانني الله – سبحانه – على أن أهتمّ وأُعنى بالجانب المضيء البرّاق من الخيّام الذي كشف عن خيّام آخر غير خيّام الرّباعيّات وحدها، التي جعلت أعدادها تتزايد ما ابتعدنا عن عصره في حين أنّه لم يذكر له سوى ثلاث عشرة رباعيّة بعد مرور قرن كامل على وفاته.

لقد وثّقت كلّ ما ذكرت آنفاً ودرسته في آخر كتبي عن الخيّام – إلى الآن – «عمر الخيّام: أعمال العربيّة وأخبار تراثيّة» (دار صادر – بيروت 2012) آملاً أن يكون كشفاً جديداً حقيقيّاً عن اللّثام السّميك الذي لُثم به الخيّام ردحاً طويلاً. وسبحان علّام الغيوب.

متابعات:

- رياح التغيير في رواية "سأرى بعينيك يا حبيبتي"
- استراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة
- الأسطورة في شعر درويش حليب إنانا" نموذجاً
- الناقد محمد صابر عبيد في النص القصصي الكردي
- حبيب الزيودي قدوم صاخب ورحيل مفاجئ
- قراءة في رائعة أوسكار وايلد "صورة دوريان جراي"
- "أثر ألف ليلة وليلة" على الآداب العالمية

رياح التغيير في رواية «سأرى بعينيك يا حبيبي»

د. حسين جمعة



أكد عالم النفس الباثولوجي الدانماركي لانغي أن: «بعض الأهواء الشاذة أهلكت حيوات إنسانية جمة، وخربت بلداناً أشدّ من أي إعصار عاتٍ، هذا التيار دمّر مدناً أفظع من أي زلزال ماحق. وعليه، فإنّ من الغريب حقاً أن الإنسان لم يبذل جهوداً مكثفة لبحث طبيعة هذا الشذوذ وجوهره».

الإحساس العنيف بالتحولات الجذرية التي أصابت المجتمعات العربية والإنسان العربي أجّج وجدان الأديب المتألق والشخصية الوطنية المعروفة رشاد أبو شاور، ودفعه للتعبير عن علاقته بما يجري من جيشان في جسد العالم المحيط به بصدق وشفافية في روايته الأحدث «سأرى بعينيك يا حبيبتي»، ويقول كلمة فيما يلمس من تبدلات مثيرة في عقليات جمهرة من الناس، وتيهٍ وضياع في تصرفات نفر محدد يتشبث بأهداب الماضي ومخلفاته المنافية لروح العصر، ويسعى إلى فرضها بالعناد والبطش والعنف السافر. ولعل كشف القناع عن وجوه هذا النفر هو الغاية التي سعى إليها المؤلف، وأراد تجسيد آثارها الكريهة وعواقبها الوخيمة بما امتلك من موهبة نافذة، وما تراكم لديه من تجربة حياتية فريدة، وما استجمع من ثقافة ورؤية واضحة.

مشروع الرواية مخطط له بعناية وذكاء، فقد استرفد أبو شاور الشخوص الفاعلة بمهارة وحكمة، وأقام المعمار في ظل تصادم سياقي معين، وأدار توجهاته في نطاق هدف محدد: فجاء عمله سردية حية متأنقة عن الزمن وتحولاته، تشعر

ناقد أردني.

القارئ بحرارة دبيب الواقع المعيش واهتزازاته وسعير نبض الشارع، وكأنه يقرأ من دفتر الحياة النابضة، كما يشعره بأنه أمام أثر فني خلاق تخفق في صفحاته رياح التغيير العاصفة رغم بساطة السرد وكلاسيته، والبعد عن التفلسف أو الإغراق في الترميز والتغريب. وتعود حيوية تقبل القضية المطروحة في هذا العمل إلى أن المؤلف كان منسجماً بعقله وقلبه مع شخوصه وأبطاله ووقائع روايته وأحداثها، وكأنه جزء لا يتجزأ من سكناتها ومكوناتها.

يبتني أبو شاور سرديته من أدق دقائق التفاصيل الموازية للتحولات الجارية في حمأة الواقع، ويأخذ شخوصه من بدايات تشرنقها، ويرتقي بها إلى أن تدرك مواقعها المستجدة، وتحدد مصائرها بإرادة وقوة، مبيّناً ملامح التغيير التي طرأت على مدارك الشخوص نتيجة التحولات الجذرية التي أصابت جسد المجتمع وهزت أركانه.

ويمكن القول أن هذه الرواية هي تفصيل للتجربة الأخلاقية النفسية والعزيزة التي يعبرها ويعاني عواقبها الإنسان العربي في عصر التحولات العاصفة، وهي تجربة المواجهة بين قطبين – قطب الحياة وقطب الموت. هذه المواجهة يزرع المؤلف بذرتها من أول صفحة في عمله، حيث تلوح سدف التصادم ونذر التشاحن بين الفريقين مع تباشير الإطلالة الأولى لولادة بطالة الرواية (نجمة)، التي تذكر بنجمة كاتب ياسين، فالتياث الأمر يبدأ من الوعد الذي أعطاه والد (نجمة) لأخيه بتزويج الطفلة الوليدة لابنه (صخر) طبقاً لتقاليد العشيرة وتقاليد السلف، وإغضاءً عما يمكن أن تسفر عنه الأمور وزوابع الزمن من مستجدات ليست في الحسبان. وهكذا، يجري استزراع جنين الحزازات والعداء بين مفهوم مسايرة تطور الحياة، وبين التشبث بمخالفات وتقاليد الماضي، بينما كانت حيوية الواقع تضج من حولهم جميعاً، حيث أخذ نبض العصر يسري في شرايين مرافق الحياة.... تقام الجسور وتشق الطرق وتقترب المسافات، ويغترب البعض عن جذوره بحكم التزاوج أو الاختلاط والتعليم وارتفاع درجة الوعي؛ فتبدأ المعايير الأخلاقية القائمة في المجتمع التقليدي بالاهتزاز وإعادة النظر في أحقيتها في الاستمرار، وينشطر المجتمع إزاء هذه الانعطافات إلى قسمين أو قطبين، أحدهما الأكبر مع التغيير وآخر قلّة يعتصم ويستمسك بثوابت وأخلاقيات السلف بدون مراجعة أو التأكد من مدى مسايرتها لدقات الساعة، وكأن البشرية لا تتبدل ولا تكتهل، ولا تصاب بعدوى التجاوز والتقدم الاجتماعي والفكري، ونفض الغبار عن غواية الماضي الكريه وسلبياته.

تعاين رواية رشاد أبو شاور هذه الفترة زمنية معينة في رقعة جغرافية محددة تقع في أطراف إحدى المدن، ويسكنها لفيف من البشر من أصول متباينة بدوية وحضرية، أردنية وفلسطينية، تتقارب مع بعضها في أواصر من المصاهرة والجوار الأليف، وتنبذ ما يفرق بينها وكل ما يستثير دواعي الضغينة والبغض... مجتمع متسامح بعيد عن روح التعصب أو التشدد بكل صنوفه وأنواعه، وهذه البيئة وسّعت الإمكانيات لتنامي الشخوص وتطورها، وامتلاكها لجوهرها الحقيقي، وعلى الخصوص (نجمة) المنفتحة على الحياة والمنكبة على الدرس والحصول على المعرفة والعلم، لكن المقيّدة بأغلال الوعد المشؤوم الذي تبرع به والدها لأخيه، والتي وجدت فيه إساراً لأحلامها وتطلعاتها، ولم يكن أمر التخلص من ابن عمها صخر مسألة هينة، لولا التصاقها بالمجتمع، وابتناء شخصيتها جراء تحفيز الجميع لها. ولما كان جوهر الإنسان يتبدى في علاقاته الاجتماعية، ووجوده الفردي يرتبط بالجماعة الحاضنة، فقد ذلّل اندماج (نجمة) بالمجتمع المحيط جميع العقبات أمامها، وأصبحت عضواً فاعلاً في مجتمعها، بينما سهلت الجماعة الحاضنة لصخر اقتراف أبشع الجرائم في حق نفسه وزوجه وشقيقته والآخرين. وهنا يمكن القول أن رياح التغيير تطفئ الشمعة، ولكنها تضرم النار أيضاً.. أي أن

وقع شعلة الانعطافات في مسيرة المجتمع تفضي إما إلى التقدم إلى أمام أو العودة إلى الخلف.

يتركز الصراع في الرواية بين المجتمع بكل فئاته تقريباً، وبين شريحة ضيقة من هذا المجتمع تتنكّر لأي محاولة تسعى إلى التغيير، فئة لا تؤمن بالحوار وإنما سبيلها إلى إيقاف أنساغ الحياة بالعنف والقوة، والمؤلف يعي مهمته جيداً حيث يسوق الأحداث والوقائع التي تضمن له بلوغ مقاصده وأهدافه بحيوية ووثوق. تتقاطر اللوحات الحياتية المعبرة واحدة تلو الأخرى، وكل واحدة منها تحمل في أعطافها معلومة جديدة أو نبأً ذا أثر في المعادلة القائمة وسبر الإشكالية المطروحة، حيث يشرع أبطال الرواية في طرح التساؤلات التي يحمل كل سؤال منها عرض قضية من صميم الواقع المعاش؛ فتغدو الرواية أثراً فنياً عن حراك الزمن وتبدل الناس وتشابك مصائرهم وأهدافهم. ونسج الرواية ووقائعها على هذا المنوال يكشف مدى تنامي وعي الشخوص، ومدى الطاقة الكامنة والخافية في منعرجات السياق وسرد الأحداث.

يلجأ المؤلف في محاولته رسم لوحة متكاملة لواقع متحول ومتغير إلى فحص الماضي من موقع المعاصرة.. أي كيف يتوالد الحاضر من الماضي، وكيف تتولد من الحاضر شعلة المستقبل وتتقد نيرانه، ويتم له ذلك عن طريق التوسع في احتضان مادة الحياة وعناصرها الحية، وترادف الخطط والثيمات المتنوعة، واغتراف الوسائل التشكيلية والتعبيرية التي تتوسم تجسيد الشخوص والأحداث بفاعلية وقوة، وتأجيج حراكها وديناميتها أثناء سيرورة نمائها وتطور وجدانها وفاعليتها. وهذا المخطط التدريجي يتبدى ناصعاً في شخصيتي نجمة ووطفاء، اللتين ذاقتا عذابات مرحلة التحول والانتقال؛ مما يشير إلى أن وطء التغيير وقسوته وقع على المرأة في المرتبة الأولى، لأنها الضلع الأضعف في مجتمع ذكوري التربية والموقف والمنشأ.

(نجمة) التي ولدت فجر أحد الأيام بعد انقطاع محدود عن الحمل، استثارت سعادة شقيقها حسن، وجذل أمها (أم حسن) التي استبشرت خيراً بالوافدة الجديدة، وتعالت بهجتها وفرحتها قائلة للداية أم مسعود:

سنسميها (نجمة)، لأنني أحب نجمة الفجر التي يسمونها نجمة الرعيان، وهي ولدت في الفجر كما ترين.

هذه السعادة لم تدم طويلاً، بعد أن اتفق والد نجمة مع شقيقه أبو صخر على تزويج نجمة من صخر عند البلوغ، وبهذا حكما بالشقاء على الاثنين معاً مع اختلاف لون الشقاء عند كل واحد منهما. اعتبر صخر أن هذا الاتفاق يعطيه حق مراقبة ابنة عمه ورسم مستقبلها، والتحكم بسلوكها وتصرفاتها حسب إرادته وطريقة تفكيره. ولما كان صخر خائباً في دراسته، ومحبطاً في حياته ومتخلفاً في عقليته ورؤيته لسيرورة الواقع، وكانت نجمة متفوقة في المدرسة وصاحبة عزيمة على المضي قدماً في دراستها، فقد شحذ هذا التباين دواعي التدابر والشقوق. وكان زواج نجمة المبكر صدمة لمديرة مدرستها ومعلمتها التي اعتبرت هذا الزواج: «كفر وجهل و جريمة قتل»، إلا أن التقاليد كانت أقوى من الحجج العقلية، وتم زواج نجمة من صخر، حيث وقعت ضحية إنسان جاهل تنقصه الأخلاق الحميدة ويفتقد السلوك القويم، الذي يردعه عند ارتكاب الآثام، ويتخفى وراء المظاهر الدينية، والتشدد في الأقوال والأفعال، للتغطية على ممارساته الشائنة، ومنها: التستر على عقورته وعقمه، وكذا على زواجه من امرأة أخرى بدون علم أي أحد من أفراد أسرته وما شاكل ذلك من إفرازات وتجاوزات.

نجمة تتعرف على المدينة مع صديقتها سلمى ووطفاء شقيقة صخر، وتتناول الطعام في أحد المطاعم وترود السينما، وتشرع في مطالعة المجلات وشراء الكتب، لكنها تبقى أسيرة نزوات زوجها واجتراحاته الفاسدة، التي ترى في سماع صوت

الرجل حرام، وفي رؤية الزوج لجسد زوجته حرام وغيرها من محذورات ومحرمات تتنافى في تحريمها مع العقل والمنطق وروح العصر. ارتضت نجمة ان تظل على ذمة زوجها حتى ولو تزوج من أخرى، وحرمها من حقوقها الطبيعية في تنسم رياح التغيير والحياة العصرية، إلا أنها لم تتقبل مسألة هجرها والاختفاء عنها لمدة خمس سنوات. في فترة غياب صخر تعود سلمى صديقة نجمة من ألمانيا، وتطرح عليها فكرة مراجعة الطبيب للتأكد من مدى عقرها أو سلامتها وقدرتها على الإنجاب من عدمه. وهنا تظهر المفاجأة التي أخفاها صخر، وهي أنه هو العقيم وأن رحم نجمة خصب وقابل للإنجاب إذا كانت البذرة سليمة. تلجأ نجمة إلى شقيقها عصام وزوجته المحامية وفاء التي رفعت دعوى خلع على صخر، ومكّنت نجمة من الخروج من محنتها وتحررها من قيود صخر وأغلاله، والزواج من شقيق سلمى الذي عاد لتوه من الخارج ليستقر في وطنه، ويتزوج ممن كان قد أحبها قبل سفره واغترابه، حيث تنتصر بذور الخير على الشر ونسغ الحياة على الموت.

العبء الأكبر من جهالة صخر وعنفه وقع على شقيقته وطفاء بعد أن انتهت من دراستها الثانوية، فقد وقف في وجه مواصلة تحصيلها العلمي ودخولها الجامعة، فمن وجهة نظره: «الجامعة فسوق، والاختلاط كفر»، وكان أكثر تشدداً من والديها؛ فالأب اقترح كحلٍّ وسط ارتداء وطفاء للجلباب، ووافقت الأم ما دامت الشهادة الجامعية تضمن لابنتها زواجاً محترماً من شخص متعلم، أما صخر فكان صخرة لا تلين، وجاءت موافقته بدون قناعة داخلية تامة ومشروطة بوضع الحجاب ولبس الجلباب. لكن صخر لم يقف عند هذا الحد ولم يرتدع، وبدأ بعد موت والديه التعرض لشقيقته في الجامعة، وطفق يهددها ويشتمها ويعتبر تعليمها وصمة عار، يطاردها في السكن الجامعي وفي ساحات الجامعة، ويرى أنها امرأة داشرة عدوة الله، لأن التعليم يحشو رأسها بكلام الكفر، وكأنه يكرر رأي أحد المفتين الذين يقولون أن الكفر والفكر من جذر واحد ومن معدن واحد. وهذا الخوف من العلم قد أشار إليه المفكر توماس جيفرسون بقوله: «يعاني دعاة مختلف فروع الديانات من تقدم العلم كما تعاني الساحرات من اقتراب الشروق. ويكشرون في وجه هذا البشير الذي يعلن أن تلك الأحلام المخدرة التي يعتاشون عليها في طريقها إلى الزوال».

استساغ صخر مطاردة شقيقته بنفسه أو بإرسال أحد مريديه، بعد أن أصبح أميراً على إحدى الجماعات المتطرفة، لينوب عنه في إرهابها وإذلالها؛ مما سبب احتدام قلقّها واضطراب أوصالها وارتجاف قلبها، وقد اعترفت لأستاذها وزميلها الدكتور يونس بما تعانيه: «أحياناً أهب من نومي فزعة مضطربة مرتجفة القلب، لأن صخراً يهاجمني بخنجر يغمده في صدري فينبثق الدم غزيراً، وصرخة مكتومة لا تخرج من حلقي لشدة الفزع والوجع».

وجيبُ حب متبادل وعواطف سامية تتسامى بين وطفاء والدكتور يونس، وتستطع بينهما أنوار علاقة إنسانية حميمة ومتقدة؛ مما يشد من عزيمة وطفاء وتصميمها على عدم الخضوع ورفع راية الطاعة لشقيقها وجماعته. في هذه الأثناء كان صخر يدبر لها نازلة كبرى وبلية عاتية، إذ بعث أحد أتباعه ليشوه لها وجهها بماء النار في داخل الجامعة دون رادع من ضمير:

خذيها من أميرنا صخر يا داشرة.

سلمَ وجه وطفاء وأصيب العنق بتشوهات ظاهرة، إلا أن هذه الوحشية الضارية لم تمنع وطفاء من مناقشة رسالتها والانتصار لنفسها ولحبها، كما لم تباعد هذه الحادثة الآسية بين الدكتور يونس ووطفاء، بل جانست بينهما، وأشعلت أضواء الحب الزكية، وهذا الموقف دفع الطلاب والطالبات إلى الهتاف لهما:

يحيا الحب!.

وأن يوجهوا سخطهم وشجبهم للدكتور حسني وبعض الطلبة الملتحين الملتفين حوله، المتعاطفين مع مثل هذه الاجتراحات الخسيسة، مرددين بصوت مرتفع»:

-أمراء الظلام في الجامعة!.

كما وجّهوا هتافاتهم إلى الدكتور حسني مستهجنين وجود أمثاله في الجامعة:

أنت لا تستحق أن تكون أستاذاً في الجامعة.

كما استثار فعل صخر الشائن الدكتور يونس، فانشغل في طرح التساؤلات على نفسه: «ما الحل مع هؤلاء، مع من همهم إعماء عيون مَن يخالفونهم، مَن يطاردون من يريدون أن يتعلموا، ويعيشوا، ويحبوا، ويفرحوا».

وأنهى المؤلف قصة هذا الحب بالنجاح الواثق والإصرار على التحدي والمواجهة، فقد ردّت وطفاء على هواجس حبيبها الذي كان خائفاً أن تفقد نظرها، بقولها بعد أن ضغطت على يده:

كنت سأرى بعينيك يا حبيبي.. كنت سأرى بعينيك.

وبعد أن أنهت مناقشة رسالتها للدكتوراه تأملت القاعة، وقالت للدكتور يونس: هيا بنا...:

وبخطى ثابتة تقدمت، وحولها الحشد، وهي ترفع رأسها، وقد أظهرت صفحه عنقها التي تشوهها الحروق، غير آبهة بنظرات الشفقة، ولا باحثة عن التعاطف، بثقة بأن المستقبل ينفتح أمامها، هي التي قطعت مشوارها بعناد وجد.

العلم والمعرفة يمنحان الإنسان طاقة دفع قوية على درب إنجاز أهدافه الاجتماعية ومقاصده الإنسانية، بعد أن تنزاح أسداف الظلام والضبابية من أمام عينيه؛ فيتعرف على كيانه الحقيقي ووجوده في الحاضر، ويستمع لدوي أنساق الحياة وجلجلاتها. وهذا الاستشعار بحيوية الواقع وديناميته وتبدله أصاب معظم أعضاء المجتمع، بما في ذلك العنصر النسائي الذي صحا من غفوته، وهب ينافح عن وجوده وحقه في الحياة الحرة الكريمة. عززت صحوة نساء رشاد أبو شاور روح التمرد والاحتجاج وعدم الخضوع للأحكام المسبقة واليقينيات الراسخة حول مكانة المرأة في المجتمع، وتخطي الحواجز وتحطيم التابوهات والنزول إلى ميدان العمل في جميع المجالات والتخصصات. لكن على الرغم من براعة المؤلف في حشد نماذج السرد الواقعي.. أي السرد المختلق المتساوق مع احتضان وقائع الحياة وتفاصيلها التي تتآلف وتتكامل في لوحة حية رائعة تضج من فرط تجلّي صور العيش بدقة متناهية، إلا أن القارئ يستشعر أن الخاتمة التي انتهت إليها الرواية، وكذلك تلفيق زواج نجمة من سامي شقيق سلمى، هما من ضروب الأحلام الرومانسية المتفائلة الهائمة التي لم يرتقِ إليها أنبل المتعلمين والمؤدلجين. حقاً، ليس لدي أي اعتراض على دمج العناصر الواقعية مع شيء من العناصر الرومانسية، إلا أن هذا الدمج يتعيّن أن يعتمد على الاتجاهات الفعلية لتطور الحياة، بعيداً عن اختلاق شعارات جاهزة لتقبل المثال الجمالي الذي يتصوره المؤلف.

صحيح أن هدف الإبداع المبتغى لا يتوقف على جمع المعلومات وتراكمها، وإنما ينصع فيما يستجمع المعرفة والممارسة لغاية التأثير على الناس، على أن يكون التحليق الإبداعي في حدود منطق الأشياء، ولا يبتعد التجوز الفني عن معقولية ترابط الظواهر وإمكانية بلوغ الغاية المتوخاة.

أعود إلى القطب الرئيسي في الرواية والشخصية المركزية التي تدور الحوادث والوقائع حولها، وتنبع في معظمها جراء سلوكه وخطواته واجتراحاته، وكان حضوره المحرك الأساس في سيرورة السرد وحيوية الحوار ودينامية التحولات. صخر الوجه الآخر في المعادلة، وهو نموذج لشريحة اجتماعية

ضيقة ذات توجه ديني انفصامي غاشم، يرى في حراكه وأقواله تتويجاً لتفوقه الأخلاقي والديني، وأن جماعته ومن يلتفون حولهم هم أصحاب هذا الزمن ومالكو زمامه. ومن هنا، انساق هؤلاء خلف توهماتهم وإرباكاتهم التي لا تتلاءم وسيرورة الحياة، وعدم إدراك لمعطيات الواقع وتيار الحضارة والتقدم العلمي والتقني الماثل أمام أعينهم. صخر ابن مجتمع متحول في حالة انتقال من البداوة إلى الحضارة، مجتمع يعشق التغيير وحياة المدينة. لكن، هناك جزء منه ما يزال مرتبطاً بماضيه ويحلم بالإبقاء على مفاهيمه وتصوراته إذا كانت تخدم أهدافه وأغراضه.

امتلك صخر أمر القوامة على ابنه عمه الوليدة، بعد أن اتفق والداهما الشقيقان على تزويج صخر من نجمة عند بلوغها، وما أن دخلت نجمة المدرسة حتى شرع صخر في التدخل في شؤون حياتها، وبعد أن أنهت المرحلة الإعدادية طلبها للزواج والانقطاع عن المدرسة، وقد سبق له أن تخلف في دراسته وترك المدرسة، وافتتح له أبوه دكاناً يقضي وقته فيه ويعتاش من دخله. اكتشف صخر بعد الزواج أنه عقيم؛ فأخفى هذا الأمر عن أهله وزوجه، وادعى أنها هي العاقر، وأخذ في حرمانها من أبسط حقوقها الإنسانية، ولم يسمح لها بالخروج من المنزل أو الترفيه عن حياتها.

وفجأة يترك صخر منزل الزوجة، يعود بعد خمس سنوات أكثر تعصباً، متهماً أهل بيته بالكفر، ويعتبر شقيقته وطفاء التي دخلت الجامعة داشرة، ولا يستمع لأي شخص مهما كان مقامه سواء أكان واعظاً وإمام جامع أو إنساناً عادياً لأنه يضعهم جميعاً في خانة الشرك والكفر. وينشغل صخر وجماعته في مطاردة النساء اللواتي لا يخضعن لتوجهاتهم وأفكارهم وتخويفهن بشتى الوسائل، حيث اعتبرت وطفاء شقيقة صخر ما يقوم به حرباً مسعورة يشنها ضدها؛ ووصفته رداً على سؤال الدكتور يونس بالقول:

–سألتني إن كنت أخاف صخراً؟ نعم أنا أخافه لأنه مخلوق غير عقلاني، إنه عدواني، ولعل عدوانيته تفاقمت مع اكتشافه أنه عقيم، فضلاً عن أنه لم يتعلم رغم ذكائه.

أراد المؤلف في روايته ترسيخ فكرة شاخصة مفادها أن معظم مريدي الفكر التكفيري يتسمون بالعقم.. عقم جنسي وأخلاقي ونفسي.. عقم في الأفكار والسلوك والأهواء، وعقورة في البذل والعطاء الذي ينفع الناس، ووحشية منظمة وغبية تحت ستائر دينية متشنجة، ستائر تخفي وراءها نفوساً عدوانية منحرفة.. فردية أنانية آثمة ترتكب جرائمها بدم بارد وأخلاق ذئبية مفترسة تعتاش على حساب الآخرين واستغلال طيبتهم.

ولعل هذا الأثر هو من بواكير الأعمال التي تحاول البحث عن الحقيقة الخافية التي تدفع أصحاب الفكر الجامد، الذي أضحى ظاهرة واقعة وحقيقة معترَفاً بها، يخشى الكثيرون الخوض في تفاصيلها ونواياها وأهدافها وعقابيلها المهلكة، إلى اقتراف آثامهم دون وازع أو خوف وبتبجح مثير ومضحك، وصخر أبلغ مثال لهؤلاء التكفيريين الظلاميين، وصورته الشخصية التي جلاها الكاتب رشاد أبو شاور كفرد مأفون العقل، كليل البصر وأعمى البصيرة هي دليل ضعف وهزال وليست شارة قوة وانتماء، وعلامة خنزرة وهمجية وإفلاس، وليست أمارة سلوك إنساني نقي طاهر.

أمتعنا أبو شاور في روايته وما تحمله من فكرة نبيلة، وعلى الرغم من تقليديتها الملموسة، إلا أنها جادت بحيوية السرد وسلاسة التعبير ورشاقة العرض وتسامي الغرض.

استراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة

جعفر العقيلي



يُعرف «التأويل» في اللغة بأنه إرجاع التعبير إلى أصل أبعد من المعنى الحرفيّ له. وربما أن لا مفردة في العربية أثارت خلافاً وجدلاً بين العلماء والمفسرين والباحثين مثل «التأويل»، هذه المفردة التي اختصت عن سواها بفتح آفاق جديدة للنص واكتشاف مكامن غموضه ومواطن التجديد والإثارة فيه. كما أنها هي نفسها التي أوجد الجدلُ بشأنها الطوائف المختلفة، التي وصل الأمر بينها أحياناً إلى الاقتتال والاحتراب.

كما أن «التأويل» كان وراء ظهور المدارس الفكرية والنقدية والفنية، وهو الذي أوصل الحضارة العربية إلى أوج انفتاحها، كما أنه هو الذي دفع باتجاه تراجع بهذه الحضارة إلى حدودها الدنيا، وذلك حينما انحصر «التأويل» بيد المفكرين في زماننا، ولم يعد الأديب أو الفقيه قادراً على التعامل معه في تفسير النصوص لتكون منسجمة مع روح العصر.

لذا فإن الحضارة الإسلامية العربية اليوم، تبدو بأمسّ الحاجة إلى فتح باب التأويل على مصراعيه، وإعماله في النظر إلى النصوص على اختلافها، بما فيها النص القرآني، الذي يجب أن ينظر إليه المؤوِّل ضمن نهج مترابط لا يخرج عن السياق العام لنصوص القرآن، ولا يحصرها في التفسير الشكلي الذي يؤدي إلى جمود النص وعدم صلاحيته للعصر الحاضر. فالتأويل يعني: لا تغيير الدلالة الواضحة للنص، بل ترقيته ليكون صالحاً لكل زمان ومكان.

كاتب أردني.

من هنا تأتي أهمية كتاب «استراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة» للباحث هيثم سرحان (منشورات نادي تراث الإمارات، أبو ظبي، 2012)، الذي يتناول بالدرس والتحليل مفاهيم وممارسات التأويل الدلالي عند المعتزلة؛ وهي من أبرز الفرق الإسلامية التي اعتمدت على العقل في تفسير النص، بخاصة القرآني، حيث بنى المعتزلة موقفهم الضدّي من فكرة أن الإنسان مسيَّر لا مخيَّر، على فكرة العدل الإلهي التي تعدّ من الأصول الخمسة للمعتزلة. والعدل الإلهي كما يرون يتطلب ألاّ يجبر الله إنساناً على فعلٍ ما ثم يحاسبه على ما فعل، وقد شكلت هذه الفكرة منطلقاً ونظرية عامة للمعتزلة طبّقتها على النصوص القرآنية والنبوية على السواء.

إلى جانب ذلك، ظلت مسألة نظرية التأويل عند المعتزلة إشكالية ومثار خلاف، ومن هنا يتساءل الباحث عن الثوابت الرئيسية التي اعتمدها المعتزلة في ترسيخ نظريتهم التأويلية، وما المزية التي تمتعت بها هذه الثوابت؟

وبداية، افترض الباحث أن المعتزلة عولوا في تأسيس منطلقاتهم وأصولهم الخمسة على مجموعة ثوابت ينبغي على أي ممارسة تأويلية أن تستند عليها، وبموجب هذا فإن العمل يبحث في العلاقة القائمة بين هذه الثوابت والنص المدروس. كما تجيب الدراسة على أسئلة مرتبطة باللسانيات وما يتعلق بها من تصورات، وتتبع الطرق التي يتم بواسطتها استخراج دلالات الكلام وتحديد المقاصد؛ أي كيف أسهمت الدعائم التأويلية والثوابت العقائدية في تعين البنية الدلالية؟ وما هو الدور الذي تحققه الثوابت والمسلمات في المنهج التأويلي؟

لقد حاول الباحث إدراك القدرة التأويلية التي تمتع بها الخطاب الاعتزالي، ومعرفة الأسرار الكامنة وراء نظرية المعتزلة وتصورهم للحقيقة الدلالية، متوصلاً إلى أن القيم والمسلّمات التي تَمثلها المعتزلة شكلت نسقاً جوهرياً ينبغي على الممارسة التأويلية الوصول إليه. ومن ثم فإن مهمة التأويل تكمن في بلورة الدلالات التي تطابق الثوابت الجوهرية، وإقصاء القيم الدلالية التي تخالفها، منتهجاً الباحث في ذلك نهجاً استدلالياً وتسويغياً، لأن الحقيقة في أنظار المعتزلة لا تتشكل إلا من خلال إدراك القيم المخالفة لها.

هذا في ما يخص مستوى المنطلقات المعرفية والمنهجية، أما ما يُعنى بمستوى التصورات اللسانية، فقد سعى الكتاب إلى الكشف عن الجوانب الإجرائية المتعلقة بالأسس النظرية لعملية الكلام وما ينبني عليها من مسائل، مستعيناً في ذلك كله بالمصطلحات والمفاهيم التي تنطوي عليها.

تتأسس نظرية التأويل الاعتزالية، بحسب سرحان، على مجموعة من المرتكزات النظرية والمسلّمات العقائدية التي تشكل في ما بينها أرضية صلبة ترتكز عليها آليات التأويل وأنساقه الدلالية.

أما المرتكزات النظرية، فتلك المنعقدة على قوانين المواضعة والأنظمة اللسانية التي صاغتها الجماعة تعبيراً عن حاجاتها ومواقفها من الوجود. وبذا فإنه المعتزلة كان لهم موقف من الإرث اللساني الذي ظلت آلياته وطرائقه ونظمه الدلالية تمثل حضوراً وسلطة في الاستدلال على المؤشرات الدلالية في تأويلهم للنص القرآني ولنصوص الحديث النبوي وللنصوص الشعرية على السواء. ولم يَعْنِ الانتماءُ إلى منظومة الجماعة اللسانية استحالةَ تطور الأداءات التعبيرية وإحداث إضافة نوعية في بناء الكلام.

إذ أكد المعتزلة في معظم مدوناتهم إمكانية إقامة مواضعات لامتناهية تتناسب مع لاتناهي الحاجات التي تُمليها سلسلة التجارب الهائلة، وبذلك فإن المواضعة هي القانون الذي يحكم اللغة، لأنها تنم على حالة الاختلاف التي تهيمن على إدراك الإنسان للوجود، وتدل على شقاء الوعي الإنساني

وحجم القلق الذي ينتاب نظامه، فمهما حاول الإنسان أن يبلور موقفاً لسانياً من الوجود، فإنه سرعان ما ينقلب عليه ناقضاً غزْلَهُ ومتسائلاً عن شرعيته. وقد أسس المعتزلة تصوراً للكلام مفاده أن الكلام واقع بحسب قصد المتكلم وإرادته ودواعيه.

أما المسلّمات العقائدية، فتلك المنحصرة في تعالي العقل وقدرته على معرفة الله قبل ورود النص، الأمر الذي يعني أن دلالات القصد لا بد أن تمر عبر قنوات العقل، فالعقل مزوَّد بقوانين، والتي هي جملة استدلالات تسمح بإدراك الحقائق المطلقة.

بناء على ذلك، بحسب الباحث، قرر المعتزلة أنّ معرفة الله واجبة عقلاً، ومتى استطاع الإنسان الاستدلال على معرفة الله عقلاً، تمكّن من فهم دلالات النص القرآني، ومن ثم إدراك مقاصد الله تعالى. ويرى المعتزلة أيضاً أن الإنسان مطالَب بالاستدلال والتماس الدليل، وهذه القضية محورية في مدوناتهم.

ويمكن إدراك القدرة التأويلية في خطاب المعتزلة من خلال حديثهم عن الحِيَل اللسانية التي ينبغي إنجازها للكشف عن الدلالة التي هي عميقة ومتوارية وذات طابع سيميائي غالباً، وإقصاء جميع القيم التي تعرقل الكشف الدلالي وذلك بتسويغها وإدراجها وإلحاقها بالأصل الذي نصّت عليه أدلّة العقل.

وتتمثل مهمة التأويل عند المعتزلة في استرداد الكلام من النص، ويتطلب ذلك امتثالاً لمقاصد المتكلم وتحييداً للعناصر اللسانية التي تناقض المقاصد، وهذه المسائل تتم بالفهم الذي هو جماع النظر وطلب الدليل. وإذا كان الفهم غاية يروم النص تحقيقها، فإن هذا يعني أن المخاطَب عندما يفهم دلالات النص يكون قد استولى ضمناً على منزلة المتكلم، لأن الفهم معناه أنّ بإمكان الشخص أن يقيم في مكان شخص آخر ليُعَبّر عن فهمه وما يمكنه قوله بهذا الشأن.

بيد أن الاعتماد في التأويل على اللغة، بوصفها وسطاً مادياً شمولياً، كما يؤكد الباحث، يجعل من عملية الفهم عملاً يسعى إلى بلوغ حالة التفاهم والاتفاق على الحقائق التي ينطوي عليها الكلام. وهنا تظهر اللغة في نظرية التأويل بوصفها الحقل الذي تدور في فلكه الممارسة التأويلية، فالفهم يعتمد في إرساء تفسيره على اللغة جاعلاً منها قناة تمر فيها الدلالات الحقيقة، بمعنى أن الفهم يستبعد بعض القيم اللسانية التي تعترض طريقه، بحيث تتساوى كلية اللغة مع كلية العقل.

جاء الكتاب في ثلاثة فصول، يتناول الفصل الأول «مبادئ النظام العقلي عند المعتزلة»، كاشفاً عن تصور المعتزلة للعقل ونظامه الدلالي وعلاقته بالأنظمة الدلالية الأخرى من حيث انفصاله معها أو اتصاله بها. كما يتناول دلالة العقل بوصفها لغةً وعلاقتها بعقل اللغة، ويقف على العلاقة بين العقل والنص واللحظة التي يصبح فيها العقل نصاً.

ويؤكد الباحث أن الحديث عن موقف المعتزلة من العقل ومفهومهم له يجب أن يتخذ منطلقات عدة، وأن يحدد المرتكزات التي يقوم عليها العقل، بوصفه منطلقاً شمولياً يتعلق بالجانب المعرفي.. وتتداعى على هذا المفتتح أسئلة كبرى ترتبط في مجملها بعلاقة الوحي أو الشرع أو النص، وبمهمة العقل ومنزلته وأنظمته الدلالية وعلاقته باللغة والدلالات الأخرى، وأخيراً علاقة العقل بالفهم والتكليف.

إن قدرة الإنسان على التوصل إلى فهم وإدراك ينطلقان من وعيه، هي ما يوجه انحياز المعتزلة إلى العقل، ويسوغ ثقتهم بتفوقه ومركزيته، إذ يتناسب هذا الانحيازُ والأصلِ المعرفي الذي قرروه ودافعوا عنه في مدوناتهم متمثلاً في العدل الإلهي، ويعني هذا الأصلُ تمتُّعَ الإنسان بقدرٍ من الاستقلال والحرية في القيام بأفعاله، ومن ثم فإن الحساب يجب أن ينسجم مع الأفعال بوصفها مرتبطة بالإرادة. وبذلك فقد

خالفوا الجبريين الذين انطلقوا من مبادئ الحتمية والقسر على اعتبار أن الإسلام يحصر المعرفة بمصدر واحد هو المصدر الإلهي، أي إلغاء العقل أو أي مصدر بشري على تحصيل المعرفة.

وقد حسم المعتزلة هذه القضية، كما يوضح الباحث، بتقسيمهم المعرفة إلى قسمين: الأول؛ المعرفة الحاصلة بالاضطرار والمتسمة بطابع بدهي، وهي لا تستوجب الدليل لأنها مدركة بنفسها. والقسم الثاني؛ المعرفة الحاصلة بالاكتساب والمحَقَّقَة بالنظر والتي تُعْلَم بالدليل، وهذا الدليل قد يكون عقلياً فقط، أو نصياً شرعياً فقط، أو عقلياً ونصياً معاً.

لقد أكد المعتزلة أن للعقل نظماً ومبادئ تعمل كمفهومات وضوابط نصية تُقاس بها معقولية النص، وأن قدرة العقل على تحليل النص والتغلب على عوائقه تدل على قيمة الوعي الإنساني مقابل النص، وهكذا تتبين المواءمة بين الحكمة الإلهية والعقل الإنساني، وهي تستند في النهاية إلى مبدأ عقلي يناقش قدرةَ العقل وشرعية خوضه في فهم السمع فهماً يتفق وقوانينه وقيمه.

لقد وعى المعتزلةُ دورَ العقل في تقرير المعرفة، كما يشير الباحث، فالمعرفة الصحيحة بالسمع أو النص لا بد من اقترانها بالعقل انطلاقاً من أسبقية العقل وتقدمه على النص من ناحية، ومركزية العقل وتفوقه من ناحية أخرى، إذ إن العقل محور خطاب التكليف، ولولا تقدم العقل على النص لبطُلَ التكليف واستحال عبثاً.

أما الفصل الثاني الذي يحمل عنوان «مفهوم التأويل في الفكر الاعتزالي»، فيناقش المسوغات اللسانية التي تجعل من التأويل حاجة ملحّة. وجوهر هذا الافتراض تصوُّر المعتزلة لأصل اللغة، إذ أجمعوا على أن اللغة قائمة على قوانين المواضعة، ما يعني أن للنظام اللغوي مقررات جماعية ذات وظائف نفعية، ومن ثم فإن التأويل هو الاستجابة لقوانين المواضعة، لأن الكلام دالّ على نحوٍ متعدّد، وهو لا يكفّ عن الإحالة على السياقات اللسانية التي قررتها الجماعة.

ويشير الباحث هنا إلى أن التسليم بهذه الحقائق اللسانية عند المعتزلة يوجب تأويلاً يعتمد على إدراك الروابط الضمنية التي تتيحها الدلالات، ويترتب على ذلك تصور المعتزلة للمعنى وأجناسه وكيفية تشكلها.

لقد أدرك المعتزلة، كما يرى الباحث، أن الكلامَ أشملُ الأنظمة التي تم التواضع عليها، وذلك لشموليته وتشعبه وقدرته على التدليل.. وعَدُّوا الكلام نظاماً تواصلياً مبنياً على المواضعة واشتراطاتها، ومدى حضور هذا الكلام في الإجماع التواصلي.

إذ إن هناك أنظمة تواصلية لا تحظى بالإجماع لأن المجموعة الإنسانية لا تستطيع الاتفاق بشأنها، الأمر الذي يدل على عمق الروابط الرمزية التي يؤديها الكلام، ويتحصل الترابط الرمزي بإدراك القيم الوظيفية والقواعد التواصلية، فإذا كان القصد هو منتهى التأويل وغايته، فإن تحديد دلالته يكون بالاعتماد على الجانب الإشاري، فمتى قصد المرء مسمى مخصوصاً فإنه يكون قد منحَهُ دلالة. ويكون الكلام دالاًّ متى أدت علاماته إلى تحقق مادي في أذهان الجماعة، وهذا يعني أن منظومة الكلام تسعى لتكون دالّة إلى إحرازِ التفاف حول رصيد رمزي وتواصلي معيَّنَين، الأمر الذي يكشف أن الكلام مرتبط في وجوده بعلاقات خطابية تنتظم في عقْد مقدَّر ضمناً، هو عقْد المواضعة والتفاهم.

ينطوي النص وفق تصورات المعتزلة، على عناصر ضمنية وكامنة يتم إخراجها إلى حيز التمثيل الدلالي بالاستناد إلى السياق الذي ينتمي النص، وهذا يعني أن النص ليس معزولاً

عن سياقه وفضائه المرجعي، لكنه حاضر في نسيج اللغة، فالنص في وجوده الفعلي هو وجود في العالم.

ويؤكد سرحان أن المعتزلة أسسوا تصورهم لمقاصد الكلام على الأصول العقائدية، فقد كان تقرير القصد مرتكزاً على ثنائية المحكم والمتشابه، ومن ثم فإن أيّ تأويل مطالَب بأن يراعي هذه الثنائية. إنّ فهم القصد ودلالة النص عند المعتزلة يستندان إلى معرفة صفات الله تعالى وما يجوز عليه منها وما لا يجوز، وهذه المعرفة عندهم معرفة عقلية سابقة في الترتيب على المعرفة الشرعية، وهكذا ينتهي المعتزلة في قضية الدلالة اللغوية بوصفها تابعة للدلالة العقلية ومترتبة عليها.

أما الفصل الثالث، فيحلل منهج التأويل الدلالي عند المعتزلة، وهو المحور الإجرائي في الكتاب، وقد تضمن ثلاثة مباحث وتمهيداً، يعرض التمهيد لمفهوم الدلالة وطبيعتها السيميائية، ويتناول المبحث الأول نظام الاستدلال عند المعتزلة، ويعرض الثاني لآليات التأويل الدلالي من خلال منطلقين: الأول التأويل بوصفه دلالة النص على اعتبار أن للنص بنية مستقلة بنفسها، والثاني التأويل باعتبار دلالة الخطاب، انطلاقاً من أن النص بنية مفتوحة على الممارسة اللسانية وناتجة عن أفق المخاطبة والتواصل. أما المبحث الثالث فمحوره مستويات التأويل الدلالي، وتضم: الدلالة العقلية، والدلالة اللغوية، والدلالة النحويةن والدلالة المجازية.

إن المحور الدلالي، كما يوضح الباحث، لا يتوقف عند حدود الكلام، بل يتعداه لاسترجاع العلاقات التي يتضمنها ويحيل عليها. فالمعقولات وكل ما يدركه الإنسان ويحدسه تملك قيماً دلالية، فقد يتحدث المرء عند الدلالات التي يستشعرها في الحجارة الصمّاء، وعن الدلالات الإيجائية التي تمنحه إياها رؤية أمواج البحر. هذه العلامات ليست لسانية، بمعنى أنها لا تنطلق من الكلام، إلا أنها وبمجرد انتظامها إدراكياً تندرج لسانياً وتحتل مراكز معنوية، وبذلك فاللسان ليس العضو المخصوص والآلة المعهودة.. إنه نظام الإدراك والقانون الذي يسمح بفرز قيم معرفة ومصادرة قيم أخرى. إن الدلالة هنا كشفٌ وحجبٌ، فعندما تسمح بانكشاف علاقة دلالية ما فإنها ستدرج في الخطاب في سياق مختلف، ومن ثم فإنها تنجدل على نحوٍ معقّد لا يمكن إيقاف اندفاعه إلا ببنية القصد التي هي وحدها القادرة على تعيين المدار الذي ينبغي توصيفه دلالياً.

ويرى الباحث في كتابه أن قوانين الاستدلال التي يحتكم إليها المؤوِّل هي الخطوات المادية الكاشفة عن الدلالات وطرق تشكلها، وأن على عملية التأويل أن تَرجع إلى النص بوصفه لغة إذ لا مَورِدَ إلا هو. ويستشهد على ذلك بتأويل الزمخشري لتعبير «وأنتم ظالمون» في قول الله تعالى في الآية 92 من سورة البقرة: «ولقد جاءكم موسى بالبينات ثم اتخذتم العجل من بعده وأنتم ظالمون». فيقول «وأنتم ظالمون» يجوز أن تكون حالاً، أي عبدتم العجل وأنتم واضعون العبادة غير موضعها.. ويجوز أن تكون اعتراضاً، بمعنى: «وأنتم قوم عادتكم الظلم».

وفي استعرضه لمستويات التأويل الدلالي، يؤكد الباحث أن التأويل الدلالي عليه أن يلتزم بالبنية التركيبية في الأحوال كلها. وهو يتوقف عند التأويل باعتبار الدلالات العقلية، والتأويل باعتبار الدلالات اللغوية، والتأويل باعتبار الدلالات النحوية، والتأويل باعتبار الدلالات المجازية، إذ إن إمكانية اللغة المرتبطة بالطاقة المجازية تدل على أن اللغة ابتكار دائم وتحوُّل مستمر.

الأسطورة في شعر درويش

«حليب إنانا» نموذجاً

علي أبو خطاب*



تكاد تكون الأسطورة من الثيمات الفنية التي تناولها الشاعر محمود درويش بشكل مبكر منذ بداياته، وظلت مستخدمة في شعره حتى ديوانه الأخير. وقد تناولت عدة دراسات سابقة هذا الموضوع لدى شاعرنا ولدى شعراء المقاومة الفلسطينية عامة، لكن أردت في هذه الدراسة المتواضعة أن أتناول هذا الموضوع بشكل مكثف في قصيدة واحدة فقط من قصائده، وليس في مجموعة بأكملها كما فعل النقاد السابقين، وأيضاً أردت أن أتناول موضوع الأسطورة في إطار شعر الغزل وليس في إطار المقاومة. ومن الملاحظ أن قليلاً من النقاد تناول هذا الجانب عند درويش، رغم أن موضوع الحب في شعر درويش حاضر منذ بداياته أيضاً، حيث قصيدته الشهيرة عن ريتا وغيرها، حتى فترته الأخيرة التي توجها بأيقونة شعرية غزلية هي مجموعته «سرير الغريبة»، وقد اخترت إحدى قصائدها «حليب إنانا» للحديث عنها، حيث رأيت فيها محور المجموعة وبؤرتها كما سأبين لاحقاً.

تتكون القصيدة من ست مقاطع متفاوتة في الطول والقصر في هندستها الشعرية، ثلاث مقاطع منها تتناول زمن الأسطورة، وتمجد إنانا ربة الحب والخصب عند السومريين، وثلاث مقاطع موازية لها تتغزل بحبيبة مجهولة (غريبة) للشاعر.

---

* باحث فلسطيني.

المقطع الأول:

لك التوأمان: لكِ النثر والشعر يتحدان، وأنت

تطيرين من زمن نحو آخر، سالمة كاملة

على هودج من كواكب قتلاك – حرّاسك الطيبين

وهُمْ يحملون سماواتك السبع قافلة قافلة.

رعاة خيولك بين نخيل يديْك ونهريْك يقتربون

من الماء «أولى الإلهات أكثرهن امتلاءً

بنا». خالقٌ عاشق يتأمل أفعاله، فيُجنّ

بها ويحن إليها: أأفعل ثانية ما فعلتُ؟

وكُتّاب برقِك يحترقون بحبر السماء، وأحفادُهم

ينشرون السنونو على موكب السومرية...

صاعدةً كانت السومرية، أم نازلة

في مطلع القصيدة يطرح الشاعر رؤيته النقدية عن كون الشعر والنثر توأمان وليسا –كما جرت العادة في النظر لهما- عدوّين أو جنسين منفصلين: «لك التوأمان: لكِ النثر والشعر يتحدان». ربما يقصد درويش في قوله عن اتحاد الشعر والنثر الإشارة إلى جنس أدبي محدد هو الأسطورة، والتي تنتمي للزمن الإناني- زمن السومريين الذين كانت لهم أساطيرهم- والتي هي مزيج من النثر والشعر، حيث كان بها تقنيات النثر من سرد وحوار وغيره، وتقنيات الشعر من تكرار وتشبيه وغيره.. ثم يقول شاعرنا: «وأنت/ تطيرين من زمن نحو آخر»، ويقصد هنا أسطورة إنانا وشخصيتها التي عاشت عبر عدة أزمنة، فصارت إنانا السومريين هي عشتار البابليين، إيزيس المصريين، فينوس الرومان وأفروديت الإغريق. والشاعر نفسه طار بنا في هذه القصيدة من زمن الأسطورة لزمن الواقع حين ينتقل من مقطع لآخر، وينتقل من حديثه عن إنانا، إلى حبيبته المجهولة الاسم. ربما لا يهم اسمها، ما دامت إحدى تجليات إنانا، أو جعلها بلا اسم لأنها رمز لكل النساء اللاتي أحبهن حتى زمن القصيدة. إنانا تطير على هودج من كواكب قتلاها، وهنا نستعيد ما ذكره كَلكَامش في ملحمته الشهيرة حيث عدّد لإنانا البابلية محبّيها الذين عذّبتهم، أو تعذبوا بسببها وقُتلوا، الشاعر يستحضر هذه الإلهة بكمالها فهي مالكة السماوات والمتحكمة في الماء، والقادرة على التنزيل ،وهي ذاتها الأم، نهر الحليب، الأركتايب والمقدس الأول، التي تملك تعنيف وعقاب طفلها أو تدليله ومسامحته وما على الطفل سوى الطاعة، مثلها في ذلك مثل الإلهة حين تقتل ضحايا، ويظلون حراسها الأوفياء وخدمها. كيف لا وهي صاحبة سر الماء الذي منه يكون الحياة، ولا يملك الرعاة سوى السعي بين نخيلها ومائها: «رعاة خيولك بين نخيل يديْك ونهريْك يقتربون/ من الماء»، ونهريْ الإلهة هنا معادلٌ موضوعي لنهديْ الأم. الشاعر ينتصر للأنثوية مقابل الذكورية، حيث تتجلى مفردات الخصب: النهر، الماء. ويكون التدليل على ذلك بـ: «أولى الإلهات أكثرهن امتلاءً/ بنا» فالبشر لا يمتلئون بالماء قدر ما تمتلئ أولى الإلهات بهم، وبقدر ما تمتلئ المرأة بالذكر عبر الحمل. إنها الأمومة، حيث الجنين في فردوسه الأجمل-اليوتوبيا الأولى رحم الأم-يسبح آمناً. حتى الـ «خالق عاشق» يعجب لهذه الأنثوية، ويتأمل فعله وصنيعته، ويفكر الإله الذكر في إعادة الكرّة: «خالقٌ عاشق يتأمل أفعاله، فيُجنّ/ بها ويحن إليها: أأفعل ثانية ما فعلتُ؟».هذه الإلهة المسيطرة هي التي تضع الأقدار والقوانين للبشر وما على الأنبياء «كتاب البرق إلا «تسجيل رسالتها المقدسة المكتوبة ب «حبر السماء».والبرق هنا رمز لنور تعاليمها فهي في الأسطورة سيدة النور وواهبته،وصعود السومرية –إنانا-ونزولها هو نحو العالم السفلي الذي رمت فيه عاشقها دموزي فيما بعد عوضا عنها.

المقطع الثاني:

لك، أنتِ المديدة في البهو

ذات القميص المشجر، والبنطلون

الرمادي، لا لمجازك، أوقظ

برّيتي، وأقول لنفسي: سيطلع

من عتمي قمر...

في هذا المقطع الثاني تكون أول نقلة للمرأة المعاصرة التي يربطها الشاعر بالإلهة إنانا. هي أيضاً قادرة رغم إنسانيتها التي ألبستها قميصاً وبنطالاً فهي: «المديدة في البهو»وصاحبة مجازات«لا لمجازك»، ومن أجلها سيوقظ الشاعر تمرده«أوقظ/ برّيتي»، فطرته الأولى وحنينه الطبيعي للأم/ الحليب بوجهيها العطوف والقاسي، المدلل والمهين. هو يريد القمر/ الإلهة مهما كان الثمن، ولو كان من عتمة ذكوريته: «أوقظ/ برّيتي، وأقول لنفسي: سيطلع/ من عتمي قمر..» وجملته الأخيرة تلك تعيدنا لأسطورة خروج الأنثى حواء من ضلع آدم،كما أن ارتباط إنانا بالقمر والشهر القمري معروفة،ويكاد يجمع الدارسون على أسبقية الميثولوجيا القمرية على الميثولوجيا الشمسية إلا أن الأخيرة الذكورية حدث لها الانتصار فيما بعد ،وربما حدثت مصالحة عبر الزفاف المقدس الذي سيأتي ذكره في سياق دراستنا.

المقطع الثالث:

دعي الماء ينزل من الأفق السومري

علينا، كما في الأساطير. إن كان

قلبي صحيحاً كهذا الزجاج المحيط بنا

فاملئيه بغيمك حتى يعود إلى أهله

غائماً حالماً كصلاة الفقير. وإن كان

قلبي جريحاً فلا تطعنيه بقرن الغزال،

فلم تبقَ حول الفرات زهور طبيعية

لحلول دمي في الشقائق بعد الحروب.

ولم تبق في معبدي جرة لنبيذ الإلهات

في سومر الأبدية، في سومر الزائلة

الإلهة السومرية من أرض الفرات وحدها المستأثرة بالري والسقي، ولها الماء الكوني بامتياز. فكيف لا يسألها الشاعر الارتواء: «دعي الماء ينزل من الأفق السومري/ علينا، كما في الأساطير». والماء في هذا المقطع يعيدنا للخصوبة ودلالاتها عند إنانا وفي الأساطير عامة فيجدد الشاعر سؤالها الماء والغيم المفضي للمطر: «إن كان/ قلبي صحيحاً كهذا الزجاج المحيط بنا/ فاملئيه بغيمك حتى يعود إلى أهله/ غائماً». ثم يسألها الحياة كذلك. يقول: «وإن كان/ قلبي جريحاً فلا تطعنيه بقرن الغزال».لا يريد الشاعر أن يلحق بعشاقها السابقين الذين جرحهم حبها وكان مصير الألم والموت أحيانا، والشاعر يريد أن يظل حاضرا بعد الموت ولو عبر وردة يتناسخ فيها: «فلم تبقَ حول الفرات زهور طبيعية/ لحلول دمي في الشقائق بعد الحروب»، الشقائق تذكرنا بزهر شقائق النعمان التي نبتت من دم أدونيس أحد تجليات دموزي حبيب إنانا التي هي أيضا ربة الحرب/الموت مثلما هي ربة الحب/الحياة.وإذا كانت سومر زائلة بعمارتها فإنها أبدية بأسطورتها إنانا.

المقطع الرابع:

لك، أنت الرشيقة في البهو

ذات اليدين الحريريتين

وخاصرة اللهو،

لا لرموزك،

أوقظ برّيتي، وأقول:

سأستل هذي الغزالة من سربها

وأطعن نفسي ... بها!

عودة أخرى للحبيبة العصرية المجهولة وهي «الرشيقة في البهو»، التي رغم حريرية يديها الناعمة وخاصرتها النحيلة إلا أنها صاحبة رموز ومجازات تذكره بالإلهة كما سبق وذكر،

يقول الآن: «لا لرموزك». ثم يكرر رغبته في إيقاظ فطرته تجاه الأم، وهذه المرة هي رغبة في الموت تعادل رغبته في الحياة في المقطع السابق: «سأستل هذي الغزالة من سربها/ وأطعن نفسي ... بها!». فذات الغزالة الأسطورية التي خاف قرنها سابقاً، سوف يستخدمها للوصول إلى الموت متيقناً أيضاً من فنائه. يصر الشاعر أن تجني عليه الإلهة العصرية كما تفعل الإلهة السومرية مع ضحاياها، ويعيش التردد بين شوقه للنقيضين الموت والحياة كما عاشه قبله الإله الذكر الذي فكّر في إعادة فعله أو ندمه عليه.

المقطع الخامس:

لا أريد لأغنية أن تكون سريرك،

فليصقل الثور، ثور العراق

المجنح قرنيه بالدهر، والهيكل المتصدع

في فضة الفجر. وليحمل الموت آلته

المعدنية في جوقة المنشدين القدامى

لشمس نبوخذ نصر. أما أنا، المتحدر

من غير هذا الزمان، فلا بد لي

من حصان يلائم هذا الزفاف. وإن كان

لا بد من قمر فليكن عالياً... عالياً

ومن صنع بغداد، لا عربياً ولا فارسياً

ولا تدّعيه الإلهات من حولنا. وليكن خالياً

من الذكريات وخمر الملوك القدامى،

لنكمل هذا الزفاف المقدس، نكمله يا ابنة

القمر الأبديّ هنا في المكان الذي نزّلتّه

يداك على طرف الأرض من شرفة الجنة الآفلة!...

السرير في بداية هذا المقطع يذكرنا بعنوان المجموعة التي تحتوي القصيدة، وهو «سرير الغريبة». فهل تتوحد الغريبة هنا بإنانا؟ ويكون هو السرير المقصود. هذا ما جعلنا نعتقد أن هذه القصيدة مفتاح المجموعة كلها، كما أن هذا يعطينا يقيناً أن الحبيبة المجهولة غير المسماة هي أيضا الغريبة التي يقصدها درويش في عنوانه.فالحبيبة العصرية هي إحدى تجليات إنانا. ونري هنا عودة للإله الذكر –وهذه المرة هو الثور في الأسطورة– الذي يرى فيه الموت: «فليصقل الثور، ثور العراق/ المجنح قرنيه بالدهر» مقابل الإلهة الأنثى الحافظة للحياة والخصب ،يقول الحبيب أيضا: «وليحمل الموت آلته/ المعدنية في جوقة المنشدين القدامى/ لشمس نبوخذ نصر» والمعروف أن الملك المذكور لُقب بالملك الشمس، وفي الأسطورة يعتبر الملك ممثلاً للإله الشمس الذكري، بعكس الإلهة الأنثى التي تتجلى في القمر. وهنا خيار الشاعر الذي يريد القمر الأنثوي: «أما أنا، المتحدر/ من غير هذا الزمان، فلا بد لي/ من حصان يلائم هذا الزفاف. وإن كان/ لا بد من قمر فليكن عالياً... عالياً». وليت هذا القمر يكون مرتبطاً فقط بالمكان، جماليته وسحره، دون أن يتلوث بالقوميات والتمايزات الخبيثة التي صنعها البشر ليتعالوا على بعضهم ويشنون الحروب: «ومن صنع بغداد، لا عربياً ولا فارسياً/ ولا تدّعيه الإلهات من حولنا. وليكن خالياً/ من الذكريات وخمر الملوك القدامى». وهنا يعود ليوتوبيا الجنين الذي لا يحمل أي ذكرى سيئة أو حسنة، يسبح بأمان حيث الأزل، فلا ماض قبله ولا يرغب فيما بعده. هو يخاف إرادة الذكور (الملوك القدامى) فأمثال هؤلاء الملوك الرجال دمروا العالم بالـ(حروب) التي ذكرها في المقطع الثالث، حتى لم يبق من الطبيعة زهور بعد تلك الحروب تصلح لتناسخ روح الشاعر بعد الموت، ولم يبق سوى الفناء والعدم، مقابل أبدية وخلودها الأنثى الإلهة: «لنكمل هذا الزفاف المقدس، نكمله يا ابنة/ القمر الأبديّ هنا في المكان الذي نزّلتّه/ يداك على طرف الأرض من شرفة الجنة الآفلة!..» ومن غير المرأة الإلهة لتنقذ العالم من الشرور والشاعر من

الفناء، وتغدق الماء على الكون وهي صاحبة الحليب والرحم والدموع؟الزفاف المقدس هنا يُقصد به زواج الإله الشمس بالإلهة الأم في الزمن الإلهي المقدس، زمن الأسطورة، والذي يتجلى فيما بعد في الزمن البشري المقدس أيضاً، زمن العبادة- السومري وما تلاه- الذي يتزوج فيه الملك كل عام بالكاهنة، كممثلين للإلهين الزوجين.

المقطع السادس:

لك، أنت التي تقرئين

الجريدة في البهو،

أنت المصابة بالأنفلونزا

أقول: خذي كأس بابونج ساخن

وخذي حبّتيّ «أسبرين»

ليهدأ فيك حليب إنانا،

ونعرف ما الزمن الآن

في ملتقى الرافدَيْن!

انتهاءً بالمقطع السادس والأخير للقصيدة يتجلى ذاك التوحد بين المرأتين: الأسطورية والحقيقية الموجودة في زمن الشاعر والتي تقرأ الجريدة. امرأة درويش بين زمنين، ذاتها فهي رغم الأنفلونزا التي تجعل منها جسداً آدمياً ضعيفاً، سيتأثر بالبابونج بشكل أفضل وسيتحسن إثر الـ«أسبرين»، إلا أنها كما قال سابقاً الـ(مديدة) هناك في البهو، صاحبة المجازات والرموز. يسألها الشاعر هنا التوقف عن تلك الأسطرة المرتبطة بكينونة وجودها في المكان، حتى يستعلم عن الزمن الذي أضاعه بسبب لقائها: «ليهدأ فيك حليب إنانا/ ونعرف ما الزمن الآن/ في ملتقى الرافدَيْن!»المكان هنا يبدو معلوماً له ولنا أيضاً: (الرافدين)، وقبله كان (ثور العراق)، (بغداد) و(الفرات). «حليب إنانا» هو محور القصيدة التي هي محور المجموعة، إن حليب إنانا ربما يرمز للخصوبة والأمومة، وربما هو الحليب –أو اللبن في بعض الترجمات- الذي كانت إنانا تطلبه من دموزي وكان ينقله لبيتها. كما تذكرنا كلمة حليب بشجرة إنانا المسماة «حُلوب» والتي لم تُعرف حتى الآن. وحليب إنانا قد يكون أيضاً حليب المرأة التي أنسنت إنكيدو صديق كَلكَامش والتي تحدث عنها درويش في جداريته –كتابه الشعري بعد «سرير الغريبة» –حين قال: «بامرأة سقتك حليبها، فأنستَ...» وهذه المرأة التي واقعت أنكيدو وحوّلته من وحش لبشريّ هي كاهنة أو بغيّ مقدسة من معبد عشتار/إنانا، فربما رمز درويش بـ«حليب إنانا» في صدر حبيبته الغريبة إلى المعرفة، فممارسة الحب هو انتقال من البدائية والتوحش إلى الإنسانية والتمدن. ونعود هنا ثانية لآدم وحوار حيث الكلمة التوراتية بينهما كانت «وعرف آدم وحواء»، بل إنهما بعد أن أكلا من شجرة الخلد/ المعرفة أدركا جسديهما العاريين. أما (نهريْك) في المقطع الأول اللذان رأينا فيهما معادل لنهديّ الحبيبة، هما كذلك (الرافدين) -في المقطع الأخير- الذي يرجو الشاعر أن يهدأ فيهما الحليب حتى يستقر زمنه.

خاتمة..

هذه القصيدة بمثابة «نشيد إنشاد»بغزلياتها من ناحية ومن ناحية أخرى بعلاقتها بالزفاف المقدس. فمن المثبت أن نشيد الإنشاد التوراتي أُخذ عن أغنيات الزفاف المقدس في زمن السومريين والبابليين، وقد أخذها العبرانيون زمن السبي البابليين بعد أن سباهم الملك نبوخذ نصر الذي ذكره درويش في القصيدة.درويش شاعر بارع في تمثل الأسطورة وهضمها شعريا عبر تناصات مدروسة لا تأتي اعتباطا بل مدروسة لتقديم تأويلا جديدا للأسطورة أو عصرنتها لشحنها بدلالات جديدة من الواقع المعاش،وهذا ما فعلة أيضا في بعض قصائده المقاومة.

الناقد محمد صابر عبيد في النص القصصي الكردي:

من علامية عتبة العنوان إلى عتبة الاختتام القصصي

لقمان محمود



تزيد مؤلفات الناقد محمد صابر عبيد عن أربعين كتاباً في النقد والشعر من أهمها: السيرة الذاتية الشعرية، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، تمظهرات التشكل السير ذاتي، رؤيا الحداثة الشعرية، مرايا التخيل الشعري، شعرية الحجب في خطاب الجسد، شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الموت: قراءة في تجربة محمد القيسي، المغامرة الجمالية للنص السير ذاتي، المغامرة الجمالية للنص القصصي، المغامرة الجمالية للنص الروائي، التجربة والعلامة القصصية، وأخيراً كتابه «النص القصصي: الأدوات والتشكيل السردي»، يبحث فيه تجربة القص الكردي، المتمثلة في مجموعة القصص التي قدّمها كتاب «قصص من بلاد الترجس» لأكثر من ثلاثين قاصاً كردياً.

توزعت الدراسة بين مقدمة وثلاثة فصول، تناول الناقد في المقدمة الحدود التي تتحرك الدراسة في مجالها ومن خلالها، فالسمات العامة المميزة لهذا الكتاب انها تصدت للنصوص القصصية بقراءة حرة تستجيب لطاقة تذوقه المدربة، وتستثمر خبرته النقدية الواسعة.

في الفصل الأول، ركز على فاعلية العتبات وجماليات الدلال، من خلال علامية عتبة العنوان، وعتبة الاستهلال القصصي، وعتبة الاختتام القصصي.

في الفصل الثاني تناول جماليات الخطاب القصصي: فبدأ بأسلوبية القص بين استدعاء الموروث واستنهاض

ناقد سوري.

الواقع، ثم التوظيف السردي لتقانات الفنون الجميلة، لينتهي بالأسطورة وغرائبية المروي.

وسلط في الفصل الثالث الضوء على الصنعة القصصية في القصة القصيرة جداً.

في سيمياء التجربة :

يعدّ فن القصة القصيرة استناداً إلى طبيعته ومعطياته وحساسياته فناً نوعياً مهارياً عالي الصنعة والدقة والفعالية والكثافة، يحتاج للتوغل السليم في مساحته الإبداعية إلى مهارة تقانية كبيرة ذات كفاءة أدواتية بالغة في إتقان اللعب باللغة القصصية وصنعتها، والتصرّف العارف بفنون السرد وخصائصه وآلياته وضروبه ومساحاته على النحو الذي ينتج نصاً قصصياً مثيراً وخصباً بنسيج سردي بارع الأداء وفائق الخصوصية.

وقد لا تتأتى هذه المهارة النوعية المتفردة للكثير ممن يمارسون هذا النوع المميز من الكتابة السردية، لهذا يمكن القول بأن القصص التي تحقق حضوراً كبيراً في منطقة التلقي أقلّ بكثير من تلك القصص التي لا تتمكّن من الوصول المباشر إلى ذائقة المتلقي الجمالية على أكمل وجه وأبهى صورة، لذا فإن حظ النجاح في كتابة قصة قصيرة ذات مواصفات تقانية وجمالية عالية أقل من حظ النجاح في الضروب السردية الأخرى.

بوسعنا في هذا السياق إدراك الإهمال الكبير الذي تعانيه القصة من طرف المدوّنة النقدية والممارسة القرائية قياساً بالاهتمام الواسع والعميق بفن الرواية، إذ نعتقد بأن نسبة إنجاز الكتب النقدية التي تقارب الرواية ــ بشؤونها وشجونها وشواغلها وقضاياها ــ تفوق على نحو كبير جداً تلك الكتب النادرة التي تقارب القصة القصيرة، يقابله في ذلك صدور آلاف الروايات سنوياً مقابل أعداد قليلة من المجموعات القصصية لا تصلح للمقارنة، ونتج عن هذا انصراف الاهتمام شبه الكلي نحو فن الرواية على حساب فن القصة.

على هذا الأساس يأتي اهتمام هذا الكتاب بفن القصة القصيرة وكفاءة أدواته العاملة وجمالياته السردية في منطقة إبداعية معينة وذات طبيعة خاصة من مناطقه وعلى أكثر من صعيد.

إن كتاب «النص القصصي: الأدوات والتشكيل السردي « للناقد محمد صابر عبيد، يمثّل نوعاً من ردّ الاعتبار النقدي الجمالي لفن أصيل ومثير وحيوي عالي الرشاقة والأناقة والجمال.

يبتدأ الناقد محمد صابر عبيد في دراسته القيمة هذه بـ «علامية عتبة العنوان» نظراً للأهمية البالغة والخطيرة التي تحظى بها عتبة العنونة في بناء النص القصصي، ساعيا في ذلك إلى تناول جديد حرّ بحسب معطيات النصوص في تلقي عتبة العنوان، لا يستجيب إلا إلى فضاء العنونة وحساسيتها وكيفيتها اللسانية والأسلوبية والجمالية والعلامية.

من ثمّ ينطلق في المستوى النقدي نفسه إلى عتبة أخرى لا تقلّ أهمية عن عتبة العنوان هي «عتبة الاستهلال القصصي»، بإعتبارها المنطقة السردية التي تنفتح بعد العنوان وتتجلّى فيها مهارة القاص الحجاجية في إيهام القارئ وإقناعه بالتواصل واستكمال القراءة عبر مجموع عتباتها حتى نهاية القصة.

ثمة عتبة قصصية أخرى بموازاة ذلك هي «عتبة الإختتام القصصي» التي تكمل دورة العتبات في بناء النص القصصي واستوائه، وتحظى بالمكانة نفسها في أنها تنتهي نهاية بارعة ولافتة تستكمل فيها جماليات التشكيل السردي في القصة،

وتستكمل فضاء عمارية البناء القصصي على نحو من الأنحاء.

يقول الناقد : إن فن القصة القصيرة هو الفن الكردي الأصيل بإمتياز، ومن هنا يأتي اهتمام هذا الكتاب بفحص تجربة القص الكردي في مفصل بارز من مفاصلها، متمثلة في مجموعة القصص التي قدّمها كتاب «قصص من بلاد النرجس» لأكثر من ثلاثين قاصاً كردياً، وهم على التوالي: أنور محمد طاهر، اسماعيل مصطفى، بائيز عمر، تيلي صالح موسى، جلال مصطفى، حسن ابراهيم، حسن سليفاني، حكيم عبد الله، سرفراز نقشبندي، سكفان خليل هدايت، صبيح محمد حسن، صالح غازي، عبد الله جندي، عصمت محمد بدل، عكيد شفيق، فاضل عمر، فرات جوري، كريم بياني، هاشم اتروشي، مسلم باتيلي، نزار محمد سعيد، يونس احمد، أحمد محمد اسماعيل، جليل كاكه ويس، حمه كريم عارف، صابر رشيد، صلاح عمر، كاكل حسن، نجيبة احمد حكيم، فرهاد بيربال، و محمد فريق حسن.

من بوابة هذه الاسماء، ومن بوابة هذا المدخل، وعبر معطيات نقدية جادة يجتهد الناقد محمد صابر عبيد في مقاربته في هذا الكتاب لقراءة «قصص من بلاد النرجس» وهي مجموعة قصص كرديّة مترجمة، تحكي قصة شعب وأرض ومصير وثقافة ورؤية وموقف من الطبيعة والعالم والأشياء.

حيث تسعى هذه القراءة إلى استنطاق الرؤية السردية التي اشتملت عليها القصص في إطار مجموعة محاور مركزية اشتغلت عليها القصص، وكرّست قيم الحكي فيها لصالح تجربة عميقة في خبرتها وتحديها اللساني والإنساني، وهي تستجيب لحساسية اكتناه نوعي للغة والتفاصيل والحيثيات والأفكار وأساليب التعبير والتشكيل السردي.

علامية عتبة العنوان:

العنوان الأدبي هو علامة مركزية تشتغل من بداية النص حتى نهايته، إذ يظلّ فضاء العنونة المعلّق في رأس النص حاضراً ومؤثراً وموّجهاً في كل مراحل القراءة، ويعدّ العنوان على هذا الأساس «المفتاح الأول لعالم الحكاية، وهو الدال والحكاية هي المدلول، وقد حدد (جيرار جينيت) وظائف العنوان بأربع (الإغراء والإيحاء والوصف والتعيين) وهو مكمل للنص ودال عليه، وليس ضرورياً أن يحتوي أجزاء النص كلها، وإنما يخلق الإيحاءات والتعالقات بين العنوان والنص، وتكثيف السردية ـ بعيداً عن المباشرة والوضوح ـ، وشعرية العنوان وسحريته بكل ما فيه من مباغتة وغموض وإبهام، وغاية وإدهاش، هي أبرز مظاهر الحداثة، ولا قيمة للعنوان أصلاً من دون نص»، إذ هو كون لساني صغير ناقص ومتعلق بغيره، ولا يمكنه أن يعبر عن حقيقة وجوده على رأس القصة إلا من خلال تجلي هذا الحضور على المستويات كافة داخل متن القصصي.

إن مجموعة قصص من بلاد النرجس على اختلاف مناخاتها باختلاف مناهج القصاصين في الكتابة السردية، إلا أن ثمة الكثير مما يجمعها ضمن سياقات عنوانية متماثلة بعض الشيء تحيل على اشتراكها في همّ إنساني ووجداني وانفعالي واحد، جعل البنيات اللسانية والسيميائية لفلسفة العنونة في هذه القصص تنحو نحواً تضامنياً في تشكيل رؤيتها واقتراح مقولتها، داخل رغبة مشتركة في التعبير عن فضاء مشترك وحساسية مشتركة وطبيعة سردية مشتركة .

قصة أنور محمد طاهر الموسومة بـ «قصة الرجل الذي سقط في المصيدة ولم يقاتل» تنحو في تشكيل عتبة عنوانها نحواً تمثيلياً على صيغة جملية حكائية، فالبنية الحكائية لعتبة العنونة هنا هي بنية كاملة، من خلال حضور دال «قصة»، وحضور البطل «الرجل»، وحضور الحادثة الحكائية «الذي سقط في المصيدة ولم يقاتل»، وحضور الفضاء السردي

المتمثل بالزمن والمكان والرؤية، على النحو الذي تتشكّل فيه عتبة العنونة تشكلاً قصصياً قصيراً جداً.

إلا أن هذه العنونة بهذه الصيغة على الرغم من طولها النسبي حيث تبحث فلسفة العنونة دائماً عن صيغة موجزة ومكثفة ومقتصدة، فإنها تشتغل في المتن القصصي اشتغالاً واضحاً وكأن المتن السردي في القصة يمثل توسيعاً وتعميقاً لعتبة العنونة .

أما القاص حسن سليفاني في قصته «خبز محلّى بالسكر» يخلق فضاءً دلالياً يحيل فوراً على منطقة الموروث الشعبي، ويشتغل في سياقه وضمن إطاره، ولعلّ الخبز المحلّ بالسكر في الذاكرة الريفية يمثل وجبة غذاء كاملة طالما استعان بها الفقراء من أبناء الريف على سد رمقهم، بالرغم مما تبدو عليه الصورة التشكيلية للعنونة من جمالية تعبيرية ودلالية (عامة)، والعنونة بهذا الشكل تفرض على المتن السردي في القصة جملة من الاعتبارات والقيم التي ما تلبث أن تتمظهر فيها على صعيدي التشكيل والتصوير.

عتبة الاستهلال القصصي:

تكشف عتبة الاستهلال في النصوص الأدبية عامة والنصوص القصصية خاصة عن شعرية (جمالية وبنائية وأسلوبية وسيميائية) متميزة، تشتغل عميقاً على فاعلية التركيز العلامي وتبئيرها في منطقة حيوية مركزة تتصدر المتن النصّي وتوجهه، وعلى اختزال الفاعلية الأدبية والثقافية للرموز النصيّة في ظلال هذه المنطقة ومحيطها وتخومها وجيوبها، وضخّها بطاقة إشعاع كثيفة تشتغل عميقاً في دائرة منطقتها وتمتدّ إلى الأعلى حيث ثريا عتبة العنوان وإلى الأسفل حيث طبقات المتن النصي.

يمكننا من هنا أن نعدّ عتبة الاستهلال ـ عبر أهمية الموقع الذي تتحلّى به ـ أخطر عتبة نصيّة (جمالية وبنائية وسيميائية) من عتبات الكتابة الأدبية، بوسعها أن تقرّر على هذا الصعيد مصير النص في نجاحه أو إخفاقه، إذ هي المفتاح الأهم والأبرز والأكثر حيوية وسيميائية الذي يضاعف تأهيل القراءة، ويشحذ أدواتها، ويخصّبها، ويسهّل مرور كادرها الاستكشافي الحرّ من عتبة العنوان المعلّقة في رأس النص إلى ميادين المتن النصي ومساحاته وطبقاته وتخومه وظلاله في ما تبقّى من جسد النص الماثل أمام بصر القراءة في تحدٍّ لا يخفى.

إن عتبة الاستهلال القصصي وفق هذا التصوّر هي مكوّن نصي مركزي وتشكيلي حاسم تحتاج من القاص إلى وعي تشكيلي وجمالي عالٍ وبارع، وقدرة متميزة على تسخير لغة شعرية فعّالة ومنتجة عالية التركيز، تنهض على جماليات الاقتصاد والكثافة والبلاغة وسيميائية التعبير والتصوير والتدليل، على النحو الذي يتمّكن القاص فيه من حشد رؤيته اللسانية والتشكيلية والسردية والفكرية والجمالية في نطاق هذا الحيّز الكتابي المحدود والكثيف، الذي يعقب الحيز الكتابي الأضيق في مساحة عتبة العنوان.

القصص التي يحفل بها كتاب «قصص من بلاد النرجس» هي قصص منتقاة بعناية بالغة، وتهدف إلى تقديم صورة حيّة عن هذه المدوّنة الغزيرة، على النحو الذي يمكنها تمثّل مجتمعها بشكل عميق وحيوي ونشيط ومؤثّر وبقوّة وسعة وعمق، تعكس فضاءً طبيعياً واجتماعياً ونفسياً وحضارياً بالغ الخصوصية.

ومن أجل معاينة عتبة الاستهلال في هذه القصص لا بدّ من وعي طبيعة هذه القصص وحساسيته وأنموذجها التعبيري والسيميائي والجمالي، وإدراك خصوصيتها ونوعيتها وإشكالياتها على المستويات كافة.

القاص أنور محمد طاهر في قصته الموسومة بـ «قصة

الرجل الذي سقط في المصيدة ولم يقاتل» ينفتح على عتبة استهلال حدثية بالغة الحرارة والتدفق، تنطوي على الكثير من الحركة والإيقاع والحوار الذي يستجيب بعمق لسيميائية فضاء العنونة، الذي اختصر على نحو ما القصة في جملة بالغة التدليل والتحريض:

ضرب برجله الأرض، وقال بصوت عال:

ـ لا لن أخرج، كفى هرباً، هذا يوم القتال، يوم الرجال.

التفت إلى الخلف كمن يبحث عن شخص ليشهد على قوله،

كونوا مثل هذا الرجل الشجاع الذي لا يعرف الفرار، لكنه لم

يرَ أحداً.

كان يردد هذه الجملة وأمثالها عشرات المرات. لم يبق مجلس

أو ديوان لم يرددها فيه: إننا سنبقى نقاتل، وكان يضيف إليها

الأمثال والقصص.

كان بعض الناس يؤيدونه، لكنهم يوماً بعد يوم بدأوا يقلّون،

يذوبون ويتلاشون كثلج الربيع.

والبعض كان يقول، هذا الرجل قد خرج عن طوره، كأنما

أصابه مسّ من الجن.

إن الوحدات الدلالية الفاعلة في عتبة الاستهلال هنا تتمحور حول بناء أنموذج الشخصية المركزية في القصة، وهي شخصية فاعلة وعالية الحضور والتمظهر منذ عتبة العنوان «قصة الرجل الذي سقط في المصيدة ولم يقاتل»، إذ هي بما تنطقه من أقوال إنما تعبّر عن جوهر حقيقة الإيمان الذي تتنفسه هذه الشخصية بعمق، غير أن الفضاء الحيوي السردي لمجتمع القصة وهو يبتعد كثيراً عن هذه المعاني السامية في التفكير، حوّل هذه الأقوال إلى ضرب من الجنون، على النحو الذي يؤسس لمفارقة سردية بين القطبين، قطب الرجل الذي وقع في المصيدة ولم يقاتل في حين تشتعل أحاسيسه برغبة القتال والدفاع عن الحياة، وقطب المجتمع القصصي الذي يرى في هذه المفارقة خروجاً سافراً عن الطور الطبيعي في التعامل مع الأشياء وشكل من أشكال الجنون.

عتبة استهلال قصة «الآمال المعلقة» للقاص إسماعيل مصطفى تشتغل على فعالية المونولوج الداخلي، وهي تفتح صفحة بالغة الأهمية والعمق مشحونة بسلسلة من العلامات السيميائية التي يمكن أن تحرّض القارئ على الحدس والتوقّع وتشكيل الاحتمال وإدراك حدود الفضاء السردي للقصة، واستلهام إيقاعها، وتمثّل رؤيتها، والإحساس بمناخها:

من بعيد، بعيد جداً يأتي صوتك، من الوجود والعدم، من ربيع

وخريف الآمال، من غور أعماقي، من غابات وكهوف عقلي،

يسلك صوتك أكثر، نسمع بعضنا أوضح، ونفهم بعضنا أكثر،

الليل هو الوصل بيننا ـ حتى الآن لا أعلم كيف الليل يقربنا

لبعض في هذا البعد العميق؟! ثم ثانية يضيع ظلك مني،

وتغدو ذكرياتك عالقة في مخّي...

العتبة الاستهلالية هنا عتبة غنية ومهندسة بطريقة ذكية وفعّالة سردياً، لأنها انطوت على كثافة واختزال وتلخيص واكتظاظ سردي عالٍ في مساحتها الضيّقة نسبياً، واقترحت جملة إشارات صالحة للعمل الخصب في إطار هذه العتبة، على النحو الذي بدت وكأنها عتبة استهلال قصصي مثالية توحي وتبشّر بالكثير.

إذ تعتمد على إيقاع الصوت القادم من المجهول، وهو صوت مركزي لدى الشخصية الراوية لما يتضّح من قوّة تأثير عميقة في فضاء الراوي الذاتي، وهو يبالغ في وصف طبيعة هذا الصوت المتوغل فيه عبر شبكة المعاني والطموحات، وقدرته على الإسهام في التقريب بينه وبين صوت الشخصية، الذي ما يلبث أن يفقد ظلّه ليضيع ومن ثم تعود الشخصية إلى دائرة التيه نفسها باحثة مرة أخرى عن الصوت.

وإذا ما قاربنا عتبة الاستهلال بعتبة العنوان «الآمال المعلّقة» سنجد أن صورة تعليق الآمال في عتبة العنوان جاءت منسجمة تماماً مع جوهر الفكرة القصصية الاستهلالية، فعتبة الاستهلال مشحونة تماماً بالآمال من خلال استحضار الصوت من غياهب الطبيعة والكون والحياة، ثم من خلال ضياع هذا الصوت مرة أخرى وتعليق الأمل باستحضاره إلى جولة سردية جديدة قد تبرز وتظهر في قابل طبقات المتن النصي القادمة.

عتبة الاختتام القصصي:

تمثّل عتبة الاختتام القصصي في القصة القصيرة حساسية اللحظة الكتابية الأخيرة الماهرة - بكلّ تكثيفها واختزالها وعمقها وسيميائيتها وبراعتها - التي تسدل الستار على مجريات الحدث القصصي وفعالياته وطبقاته وتمثلاته، على النحو الذي تتوازى تشكيلياً وخطياً فيه مع عتبة الاستهلال في الأعلى، وتسهمان معاً في رسم فضاء التشكيل النصّي للقصة واحتواء مناخه واستيعاب مقولته السردية.

ترتبط عتبة الإقفال بشبكة واسعة وعميقة من التقانات التي تتلاءم مع طبيعتها ووضعها النصّي، وتشتغل في الكثير من الأحيان على شعرية المفارقة التي تسهم إسهاماً فعّالاً في الوصول إلى لحظة تنوير إقفالية ذات طبيعة خاصة، تدهش المتلقي وتقنعه بجدوى ضرورة إنهاء حفلة السرد في القصة عند هذا الحدّ، بعد أن تتمكن المفارقة من تحقيق شعريتها في توجيه مصير الحدث القصصي وسوقه نحو نهاية محكمة يتوقف بعدها عمل السرد على الصعيد الخطّي حتماً، لكنه قد يبقى مستمراً على الصعيد الدلالي والإيحائي والرمزي حتى ما بعد هذه العتبة.

إن مجموعة «قصص من بلاد النرجس» انطوت على عتبات اختتام قصصي لا تقلّ أهمية وجمالية عن عتبات الاستهلال، إذ كشف الكثير منها عن قدرٍ عالٍ من التماسك النصّي بين عتبات الكتابة القصصية، على النحو الذي أكّد وعي قصاصيها بأهمية مثل هذه التقانات في الصناعة القصصية.

ففي قصة القاص أنور محمد طاهر الموسومة بـ «قصة الرجل الذي سقط في المصيدة ولم يقاتل» تتكشّف عتبة الاختتام القصصي عن قدرة عالية من التكثيف والاقتصاد، بعد أن اتضحت كل معالم المقولة القصصية التي شاء القاص وضعها في طبقات متنه القصصي، بحيث تأتي عتبة الاختتام في هذه القصة وكأنها محطة راحة سردية أخيرة يتأمل فيها الراوي طبيعة الشخصية المركزية في القصة وقد آلت إلى مصيرها في حضن المكان:

حينما كان يعبر (دجلة) كان ماؤه ينحدر نحو الجنوب بغضب

هادر.

توجّه إلى نبع طفولته وابتسامته شاسعة مديدة بطول قامة

نهر دجلة كانت ترتسم على شفتيه.

إذ تتشكّل صورة رومانسية من صور الألفة والتماهي واختزال التاريخ والجغرافية والحال والزمن بين الشخصية ومكانها، أو بين المكان وشخصيته، لتجعل من ابتسامته النوعية «وابتسامته شاسعة مديدة بطول قامة نهر دجلة كانت

ترتسم على شفتيه» مفتاحاً آخر يمكن أن يجيب على أسئلة السرد في القصة.

جماليات الخطاب القصصي:

يندرج الخطاب القصصي في مقدمة الخطابات السردية المثيرة التي حققت رواجاً منقطع النظير في بدايات انتشار الفن القصصي التقليدي في العالم، قبل أن يتكشّف هذا الفن حديثاً عن فن الرواية ـ الخارج أساساً من معطف القصة ـ وقد اكتسب حساسية تداولية عالية في السنوات الأخيرة، ليطغى خطابه على الخطاب القصصي وينحّي هذا الخطاب الأصل جانباً ليتسيّد الفضاء كاملاً، ويشيع ثقافته السردية في كل الأنحاء.

يعتمد الخطاب القصصي في بنائه الفني على طبيعة اللغة السردية بوصفها الأداة البنيوية الإجرائية الأولى لتشكيل الخطاب، ومرّت اللغة القصصية في هذا السياق بسلسلة من المراحل والتجارب والتيارات والمدارس، حيث تتناسب كيفية التعبير اللغوي القصصي وكفاءته وإجراءاته مع كل مرحلة أو تجربة أو تيار أو مدرسة، وتأخذ أنموذجها التشكيلي والتعبيري والجمالي منها، وتحقق من خلال ذلك رؤيتها أيضاً.

إن اللغة السردية التي هي الأداة الأولى للتعبير الجمالي عن التجربة، إنما تتمكن من تحقيق ذاتها الجمالية التعبيرية عبر انطوائها على شبكة أسرار خاصة تؤلّف خطابها من خلالها، وتشتغل هذه الأسرار بوصفها الشيفرة المركزية التي بوسع الخطاب من خلالها التعبير عن شخصيته السردية.

أسلوبية القصّ: بين استدعاء الموروث واستنهاض الواقع:

إنّ أسلوبية القص القائمة على حذق التعبير، ورهافة القول السردي، وسخونة الحدث، تخرج في «قصص من بلاد النرجس» إلى معادلة تقانية وثقافية في آن واحد، يشتغل طرفها الأول على استدعاء الموروث الشعبي وتوظيفه بأسلوبية فنية تقارب الطرف الثاني المتلبث في منطقة الواقع (المرير)، وهو يستنهض حكاياته وصوره وأزماته.

وإذا كانت المباشرة والوضوح الحكائي إلى درجة تتحوّل فيها بعض القصص إلى حكاية مجردة، هي السبب وراء الركون إلى تقليدية الحكي والمراهنة على أسطورية الواقع وفانتازية حكاياته، فإن الرغبة في التجريب، والتوغل في مغامرة الشكل لدى بعض القصاصين، والاتصال بالمنجز المتقدم الذي حققته الشعوب الأخرى، تدعو جميعا إلى النظر إلى هذه القصص بوصفها عيّنة يمكن أن تعطي ملامح أولى لقصة كردية متقدمة.

القاص حمه كريم عارف في قصته «قصة اسم» يحاول تحقيق انفتاح لبنية العنوان على فضاء المتن النصي، فيدع الراوي المتكلم يروي قصة اسمه (مهدي حبيب) حيث تتركز بؤرة السرد في العنوان، ثم يتوالد القص هبوطاً من سقف العنوان، فتروي الأم قصة القابلة (مه نيج) أم الجميع التي تمهّد سردياً لقصة الاسم عبر البطل (مهدي) الذي حمل الأم الحامل وأنقذها من الموت، فولدت على يديه وأطلقت الوالدة على مولودها اسم (مهدي)، على النحو الذي جلب الفخر والسرور لـ (مهدي) بعد أن عرف بالقصة البطولية لتسميته:

بعد فترة قصيرة ابتعد صوت بكائك فقام الرجل من مكانه والفرحة تعلو وجهه، مد يده إلى جيب سترته وأخرج سكينا حادة، اقترب منك وقطع سرتك، ثم لفك في عمامته الحمراء وعلقك ببندقيته حاملاً إياك على كتفه، وبدأ يسير مقتفياً أثر القافلة المغادرة... كنت أمشي وراءه وأنظر إليك وأنت في قماطك الأحمر مرفرفاً، كان منظرك مفرحاً، مهدئاً لجميع الآمي، كان يسرع الخطى وأنا أتبعه فرحة برؤياك، فجأة وقف في مكانه والتفت مستفسراً بحياء:

ـ أهو ولد أم بنت يا أختاه؟

ارتسمت ابتسامة خجل خفيفة فوق شفتي وقلت بخجل:

ـ ولد..

ثم قال: «وماذا تسمينه؟»

ـ سوف اسميه مهدي تكريماً لك ولاسمك يا أخي. كان رد فعله ابتسامة غامضة تنم عن الشكر والإمتنان. نظرت والدتي إلينا نظرة حانية وكأنها تبحث عن مدى تأثير قصتها فينا، وبدا وجهها وكأنه يتلألأ نوراً، وبدوري نظرت خلسة إلى والدي، كانت الدموع تترقرق في عينيه، وبدا لي وكأنه يتحاشى التفوه بأية كلمة خوفاً من أن تنهمر دموعه ويبدأ بالنحيب، وبدأ يمرر يده على شعر جميلة الصغيرة التي كانت نائمة على فخذه.. ثم بدأت أفكر في قصة إسمي متباهيا به إلى أبعد الحدود.

هيمنت آليّة السرد الحكائي على فضاء القص على الرغم من انحساره في مجال التسمية، إذ انفتح على فضاءات حكي ومرويات كثيفة أظهرت حسّاً شعبياً عالياً في رسم الصور ومتابعة تدفّقها وإثبات حضورها.

التوظيف السردي لتقانات الفنون الجميلة:

حاول السرد القصصي في بعض «قصص من بلاد النرجس» الإفادة من تقانات الفنون الجميلة ولاسيما السينما والتشكيل، في تطوير البنية السردية وتوسيع مديات اشتغالها الفنية، وتعميق رؤيتها التشكيلية على صعيد تسليح القصة بممكنات سردية تأخذ قوتها من مناخات الفنون الأخرى المستعارة في ميدان السرد القصصي.

لقد خلق التوظيف السردي لتقانات السينما والتشكيل وضعاً سردياً نقل أسلوبية القص إلى موقع أكثر تماسكاً وعطاء، ورفده بالكثير من المساحات التشكيلية والفنية والجمالية المضافة التي عمّقت الرؤية وفتحت المجال السردي في القصص على فضاءات أخرى مغايرة، حوّلت العمل القصصي إلى فعالية فنية ذات امتدادت واسعة وكثيفة.

في قصته «خبز محلّى بالسكّر» يعتمد القاص حسن سليفاني راوياً سينمائياً يركّز عدسته السردية على اللقطة المكانية ويصوّرها بدقّة، كما يصوّر بدقّة شخصيات «حه لو/ عالياً/ جنو» من خلال تركيزه على مناطق معيّنة في مساحة الشخصية، على النحو الذي يبدو فيه القصّة وكأنها حكاية مفلمنة:

بقدمين لا روح فيهما، ركضت إلى نبع المساء في الطرف الأيمن من القرية، اختبأت خلف صخرة كبيرة، لمحت طائرتين تحلقان على مستوى منخفض يسبقهما أزيز وعويل هائل. حلّقت الطائرتان بحرية حول القرية ثم صبّت حمل الدمار والموت فوق بقايا هيكل القرية، وبفرح اتجهتا شرقاً مثل بازين تركا طريدتهما تواً. بوجه أصفر خال من الدم عادت (عالياً) إلى القرية، شاهدت حفرة كبيرة في موضع سقوط الصاروخ «ليته كان قبركما الآن يا...».

الأسطورة وغرائبية المروي:

تُظهِر «قصص من بلاد النرجس» في بعض نماذجها ميلاً واضحاً إلى منطقة الأسطورة ومنطقة غرابة المروي، ويعكس هذا رغبة سردية في تطوير فنية القص عن طريق استعارة تقانات الأسطورة وغرائبية المروي، وتوظيفها في تعميق سلطة السرد على فضاء الحكاية.

القاص جليل كاكه وه يس في قصته «كوكو أر ابخا» يتلاعب بالضمير السارد الذي يتلاعب بدوره بالفضاء السردي للقصة، إذ يقوم باستقدام الفضاء الأسطوري والتاريخي وتوظيفه في حاضر القص، عن طريق خلط المرجعية الأسطورية والتاريخية بالراهن المحكي، والسعي إلى صناعة

بؤرة زمكانية تلتقي فيها الأزمنة وتتجمع الأمكنة في مثابة سردية واحدة وعلى خط شروع سردي واحد.

البطل (كمال) في بحثه عن (أرسلان) يتماهى مع صوت (كوكو) اليمامة، كما يستجيب للإيقاع السردي المترامي أسطوريا في حوار (الو لوميش) أحد القواد الكوتيين، مع (أناهيتا) ربّة الحب في الديانة الزرادشتية، في ظل الفضاء المكاني الساحر لمدينة (أرابخا) وهو الاسم التاريخي لمدينة كركوك.

وعلى الرغم من أن الضمير الأول السارد يقارب ضمائر أخرى، لكنه يبقى مهيمناً على الكون القصصي، قائداً لدفّة السرد، ويدور حول الشخصية المركزية (كمال) متماهياً معها مرة ومنفصلاً عنها انفصالاً رمزياً مرة أخرى.

تسعى القصة إلى إدانة الحاضر بالأسطوري والتاريخي، كما أنها تسعى إلى إدانة التاريخي والأسطوري بقسوة الحاضر وجبروته أيضاً:

آه زوجتي العزيزة ما زلت تنتظرينني، كنت عروسة الليلة الثالثة وكانت حناء عرسك ما زالت طرية عندما وقعت في قبضة «أوتو حيكال» اختطفك من أحضاني وقيّدني هنا.. كم من السنوات مضت.. صدقيني نسيتها، خمس عشرة.. عشرون.. لا أعلم، علائم فصول السنة لا وجود لها عندي.. المعيار الوحيد لتقدمي في السن هو تغيير في جلد أطرافي وجسدي، وتسلل الشيب إلى رأسي ولحيتي، ها الآن لحيتي نزلت إلى صدري، لقد نسيت ملامحي أما ملامحك الجميلة فما زالت في ناظري، لا تمر ليلة واحدة من دون أن أحلم بك، أرى هذا الوحش اللعين ـ أوتو حيكال ـ يحتضن جسدك الأنثوي بشهوة عارمة، وأنت بكل صوتك تعبرين عن الاشمئزاز والسخط وتنادينني: «الو لوميش، أنجدني، الو لوميش». قلبي يحدثني ويقول: إلى الآن أنت لن تنس تلك الليالي الثلاث للحظة واحدة بالروح والجسد أنت معي، أبداً لن تقترني بذلك الوحش، يازوجتي الحبيبة لحد الآن أنت وفي صباح كل يوم تأتي يمامة (كوكوختي) شادية قرب غرفتي الضيقة المظلمة، أجل بصوتها الرنيم تشدو وعلى شدوها استيقظ إن هذا الصوت يشبه صوتك بل أنا واثق أنه صوتك! منذ تلك اللحظة التي سجنت هنا لم أشاهد أحدا حتى كدت أنسى ملامح الإنسان.

الصنعة القصصية- جماليات القصة القصيرة جداً:

تمثل الصنعة القصصية في إدراك طبيعة الممارسة السردية المجال الأرحب للقاص من أجل التعبير الفني عن كفاءته وقدرته على صنع الحكي، لذا فهي يتوقف تماماً على حرفته مهارته السردية في التلاعب بالعناصر والمكونات والآليات والمرجعيات، وتسييرها على وفق منهجيته البارعة في التأليف والتشكيل والفعل والممارسة، لضمان تجلي التجربة في ميادين السرد القصصي، وحضور الرؤية، وتمثيل الواقع في مساحة النص، وبلوغ أعلى مرحلة ممكنة في صوغ القصة واستكمال نسيجها وتقديمها إلى مجتمع القراءة .

للقصة القصيرة جداً داخل حقل الإبداع السردي العام على أساس طبيعة الصنعة القصصية هذه حضور لافت ومميز واستثنائي، لأنها تعمل في أصغر مساحة كتابية ممكنة وأقلّ حيّز مادي ورقي، في الوقت الذي تتمكّن فيه من أن تؤلّف الفضاء السردي المطلوب لصناعة قصة متكاملة لا ينقصها شيء على أي صعيد تقاني أو فني، ولعلّ هذه الخاصية الفريدة هي التي تضمن لهذا النوع السردي بطاقة التكوين والنجاح .

إن مفهوم «القصة القصيرة جداً» داخل هذا التصور الأجناسي النظري يكمن في معاينته على أنه «جنس أدبي حديث يمتاز بقصر الحجم والإيحاء المكثف والنزعة القصصية الموجزة والمقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلاً عن خاصية التلميح والاقتضاب والتجريب والنفس الجملي القصير الموسوم بالحركية والتوتر وتأزم المواقف والأحداث،

بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار. كما يتميز هذا الخطاب الفني الجديد بالتصوير البلاغي الذي يتجاوز السرد المباشر إلى ما هو بياني ومجازي ضمن بلاغة الانزياح والخرق الجمالي.»(2)، بالطريقة التي تجعل منه فناً سردياً نوعياً بالغ الأهمية والخطورة .

تتميّز القصة القصيرة جداً في «قصص من بلاد النرجس» بحضور لافت وواضح وذي طبيعة فنية عالية، على الرغم من قلّة النماذج التي يمكن أن تدخل في هذا النوع القصصي السردي داخل نموذج هذه القصص، لكنها - على هذه القلّة - تمكّنت من أن تحمل خصوصية هذا النوع بجدارة وتشتغل على آلياته بحيوية سردية عالية، مع أننا لو تعاملنا بدقّة مع قصص من بلاد النرجس على هذا الصعيد سنجد أن معظم قصصها لا تذهب بعيداً في كتابة قصة قصيرة ذات مساحة كتابية واسعة، بل هي تميل عموماً إلى الأفضية الكتابية المحدودة بحيث يمكننا أن نُدخِلها في السياق العام ضمن أجواء القصة القصيرة جداً.

القصص السبع للقاص بائيز عمر «الماء/ النهوض/ من؟/ قرار قتل القبر/ بكاء/ انفجار/ أصمد» تنحو جميعاً هذا المنحى في تقاناتها القصصية، ويجتهد القاص في كلّ قصة منها إلى تجريب تقانة سردية معينة تتلاءم طبيعة تجربتها وكيفية التعامل مع عناصرها في ضوء تشكيلية القصة القصيرة جداً.

في قصة «الماء» يسعى القاص عبر آلية القص القصير المكثف إلى أنسنة الطبيعة باستخدام فعالية التفاصيل والجزئيات، محاولاً تسخير كل ما أمكن من طاقات مرجعيات (الماء) الدينية والأسطورية والطبيعة على نحو رمزي:

ذات مرة ثارت الحجارة لسدّ الطريق أمام الماء لكي لا يصل الشجرة. لذا بدا الصخب من كل جانب .. أخذت الحجارة تتدحرج وتتلاصق لكي لا تترك أية فراغات.

من جانب آخر كانت جذور الشجرة تتناوب أطراف الحديقة، كل واحدة تسحبها من طرف،لأنها جميعاً كانت تعرف أين الماء، لكنها تجهل الوصول إليه.

من جانب آخر بدأت الأغصان والأوراق تتصارع كل واحدة منها تريد أن تعلو فوق الأخرى، لكي تمسّها المطر أولاً إن هطل.

ثم هطل المطر من السماء، وانفجر من الأرض، طفت الشجرة فوق الماء، وأما الحجارة فكانت تقول:

يجب على المرء أن يتكيّف مع الحياة التي مع الماء لكي يتمكّن من العيش وألا يغرق..

العناصر السردية المادية الأساسية التي تكوّنت منها القصة هي «الحجارة/الماء/الشجرة/الحديقة/المطر/ السماء/الأرض/الحياة»، ويتأسس جوهر الحكاية على ما يرسمه الراوي من علاقات بين هذه العناصر، فـ «الحجارة» هي العنصر الشخصاني الأول الذي يشتغل على استخدام عنصر «الماء» للحيلولة دون وصوله إلى «الشجرة»، ساعية في ذلك إلى استثمار كل ما هو متاح وممكن لإنجاز ذلك «أخذت الحجارة تتدحرج وتتلاصق لكي لا تترك أية فراغات»، في حين تتحرّك «الشجرة» بكلّ ممكناتها عكس ذلك من أجل تفادي حصول الحجارة على مبتغاها «من جانب آخر بدأت الأغصان والأوراق تتصارع كل واحدة منها تريد أن تعلو فوق الأخرى، لكي تمسّها المطر أولاً إن هطل».

يحصل في هذا السياق السردي ما يشبه المفارقة عن طريقين متعاكسين، الأول عمودي من الأعلى نحو الأسفل «هطل المطر من السماء»، والثاني معاكساً له «وانفجر من الأرض»، بحيث تتغيّر المقاييس وتتغير معها النتائج غير المتوقعة، فتكتفي الشجرة بـ «طفت الشجرة فوق الماء»، وتتعلّم الحجارة الحكمة «وأما الحجارة فكانت تقول:/ يجب على

المرء أن يتكيّف مع الحياة التي مع الماء لكي يتمكّن من العيش وألا يغرق..».

ينهض تشكيل القصة على فاعلية العلاقات بين العناصر والوحدات المؤلّفة لنسيج القص فيها، وعلى سعي الراوي السينمائي على تصوير حساسية العلاقات بطريقة مؤنسنة، تكتسب فيها قوّة الشخصيات السردية وفاعليتها في ترتيب نظام الحكي وتواتره وتحصيل شعريته، على النحو الذي تعود فيه الأحداث بعد نهاية سردها إلى عتبة العنونة «الماء» بأسلوبية دائرية تشير إلى براعة السرد القصصي وجماليته في هذا الحيّز الكتابي الضيّق.

قصة «آثار» لأحمد محمد إسماعيل تعتمد في تشكيلها على آلية الزمن الاستباقي الذي يفترض حصول الحكاية في زمن لاحق «بعد ردح من الزمن ... لنقل بعد مائة عام»، والزمن الاستباقي المقترح هنا مفتوح وغير محدد لأن أي زمن منتخب داخل هذا الفضاء يصلح لرواية الحكاية وتبين مقولتها:

بعد ردح من الزمن.. لنقل بعد مائة سنة خبراء الآثار والمنقبون يكتشفون تحت الأنقاض وأكوام من الحجارة والتراب، بقايا قرية قديمة أثرية ذلك الزمن يكتبون تقاريرهم:

(في منطقة كه رميان عثرنا على آثار قرية، وجدنا بقايا مهد وفي داخله عظام لطفل رضيع.. علماء الآثار لم يتوصلوا لحد الآن لسبب دفن سكان تلك القرية أطفالهم مع مهودهم..!).

تتألف القصة على مستوى فعل الراوي كلي العلم من مستويين، المستوى الأول يتمثل بالسرد الاستباقي الذي يفترض حصول الحكاية «بعد ردح من الزمن/لنقل بعد مئة سنة»، والمستوى الثاني هو مستوى سرد الوثيقة ذات الطبيعة المهنية الخاصة «يكتبون تقاريرهم»، وهو سرد وثائقي ينهض بإنجازه كتابياً «خبراء الآثار والمنقبون»، بحيث يتحوّل المستوى الثاني إلى جوهر المقولة السردية في القصة.

المشهد (المصوّر) المسجّل في الوثيقة «تقاريرهم» يثير جملة من الأسئلة التي تشتغل في منطقة «خبراء الآثار» اشتغالاً إركيولوجياً رسمياً لمعرفة حالة غريبة لا يمكن تفسيرها بسهولة، إلا أنها في فضاء الاسترجاع الحكائي تحكي مأساة شعب تعرّض لدفن جماعي في ظلّ ظروف قاسية وقاهرة وغير إنسانية.

ففي الوقت الذي يخفف فيه «خبراء الآثار والمنقبون» في الإجابة على أسئلة الحكاية، فإن القارئ هو الذي يجب أن يتكفّل بهذه الإجابة، على النحو الذي تمتحن فيه قصة «آثار» إنسانية القارئ وحماس ذكائه من أجل الإجابة على السؤال المعلّق في ذاكرة الحكاية، وترتيب بيت السرد في القصة استناداً إلى طبيعة هذه الإجابة .

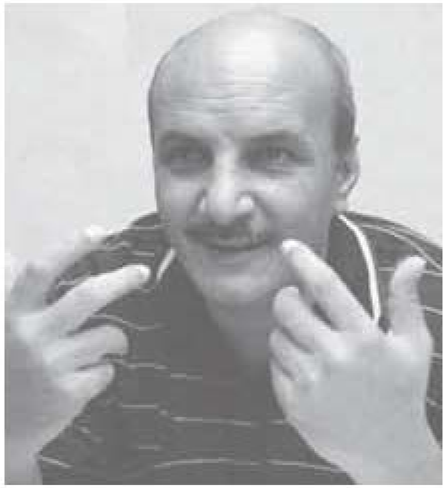
تبدو القصص القصيرة جداً على وفق هذه الرؤية أكثر استجابة لحساسية القاص الكردي في إطار توافق فن القصة مع الرؤيا الإبداعية للمبدع الكردي عموماً، فالقصة القصيرة جداً ذات نَفَس قصير، مشحونة، معبّرة، رمزية، مكثّفة، سريعة الكتابة والتلقي، يمكن تداولها شفاهاً حين تقتضي الضرورة، سريعة التأثير وقوية الحضور، فضلاً عن الخصائص والمميزات الأخرى التي أظهرها تحليل النصوص المنتخبة والتي تجعل من هذه القصص نموذجاً مناسباً لحال القاص الكردي، ولاسيما في زمن الثورة وعدم الاستقرار والتنقّل السريع والمفاجئ بحسب متطلبات الوضع الإنساني في ذلك الوقت.

هامش:

الكتاب: النص القصصي– الأدوات والتشكيل السردي، المؤلف: د. محمد صابر عبيد، الناشر: مؤسسة سردم للطباعة والنشر، كردستان – السليمانية 2012

حبيب الزيودي قدوم صاخب ورحيل مفاجئ

إيلاف العجارمة



عندما جنحت إلى التعريف الشخصي للشاعر حبيب الزيودي طالعتني كتابات كثيرة تتحدث عنه منذ الولادة إلى ذلك الانسحاب الصامت.

تحدثت كلها عن ذلك الفتى الذي به سمرة فتى شب على الشعر ورضعه منذ الولادة سواء من بيت جده لأمه أو بيت أبيه.

قرأت عن مكونات شخصيته فمنهم من تحدث عن ذلك الطفل الذي أمه لم تنجب لحميدان الزيودي غيره الطفل الذي ولد وتربى عند أخواله ومن ثم احتضنه أبوه.

قرأت عن الشاعر الذي جاء امتداداً للشعر في البلقاء، وطالعتني كتابات كثيرة تحدثت عنه، وعن شخصيته الإنسانية الفريدة التي يحب أي منا التعامل معها والتقرب إليها.

بدأت أربط الأحداث بعضها ببعض كي استشهد بها للحديث عنه، غير أنني بعد قراءتي ديوانه الأخير غيم على العالوك.

وجدته قد خط سيرته الذاتية ومكونات شخصيته والمؤثرات التي أثرت به وعاداته ومشاعره وتجاربه مع كل من مر به في حياته، في مجمل قصائد هذا الديوان وجدت بها حبيب الطفل الوادع والمراهق والحبيب والصديق والثائر والعاتب والمجازف والوحيد واليائس والمنتظر والمجنون والطيب والحزين والولد والمنكسر والحصاد والمُغني وناي البراري والعنيد والواهم والمتفائل والمنتشي والمجروح والشاعر الفذ الذي تعانقه الكلمات قبل أن يعانقها والمنتظر للحظات الرحيل، إذن سأبدأ من القصيدة الأخيرة في الديوان الاخير من حيث قال: (1)

إن الحياة جميلة جداً

لنا فيها بيوت

والبيوت لها نوافذ

والحياة جميلة حتى ولو كانت نوافذها الوسيعة لا تطل

على أحد

- كاتبة أردنية.

إن الحياة جميلة

حتى ولو كانت تمد الأربعون لسانها

وجميلة حتى لو الجمر ابترد

وجميلة حتى ولو كثرت خساراتي

ولو لم تعطني أمواجها إلا الزبد

يمعن الحبيب الزيودي في هذه القصيدة في التأكيد على أن الحياة جميلة، فهو يستخدم أسلوب التكرار تكرار المقطع (إن الحياة جميلة)، وإذ كان التكرار عند الشعراء يأتي تأكيداً للمعنى وترسيخاً له في النفس، ولكنه جاء عنده نفياً للمعنى أراد التأكيد على حقيقة أن الحياة.

لم تعد تعجبه ولم يعد مابها يستهويه هو وحيد وقد لا يكون يقصد الوحدة الحقيقية، ولكنه أحس أنه لايجد نفسه في هذا الوجود، وفي هذه الحياة التي بددت أمانيه، وبعثرت روحه، وحيد لايجد أصدقاء رغم كثرتهم يقول:(2)

وطويت قلبي لم أجد روحاً حنوناً كالقصيدة لم أجد، فالقصيدة هي عالمه وموئله ومهربه منها إليها، فهي الصديقة والحبيبة ومؤنسته في وحدته ينتشي كلما طرقت بابه صورة أو كلمة أو بسمة تهزه فيستيقظ وتملأ له المكان.

يقول في قصيدة «أنا الغريب»(3):

أسير كل صباح لا أرى أحداً

رغم الزحام الذي ألقاه في الطرق

تكشف قصائد هذا الديوان في كثير من الأحيان من خلال البوح عمّا تحمله النفس من مكنونات وزفرات حارقة للقلب، تكشف أن للحزن والوحدة وخيبة الأمل في كثير من أمور الحياة حضوراً كبيراً في وجدان شاعرنا، وهو يعيش معه وبه، ليل الزيودي موصول بنهاره ونهاره أشد وحدة من الليل، يقول في قصيدة «أنا الغريب»:(4)

أصحو على أرق فيها فتصبحني إلى المنام لكي أغفو على أرق

ويقول في قصيدة «عودي ناقص وتراً»:(5)

أذّان الفجر أكملت القصيدة والصلاة

ففي مجمل قصائد الديوان يتكرر الموقف تلميحاً أو تصريحاً صوراً لها جمالياتها التي لا تتكرر، فهو يكتب بالحرف قصائد تتخذ من وجوه البشر وتضاريس المكان عوالم خاصة، يقرأها بطريقة جديدة، يجعل حروفه تعانق الروح وتمتزج بالنفس بتماه عجيب، وليست الوحدة وحدها هي المسيطرة على شاعرنا في قصائد هذا الديوان، فإن القراءة المتفحصة توضح لنا أن الشعور بالوحدة قاد شاعرنا للإحساس بدنو الأجل، وقربه من النفس، نفس الزيودي، فاستشعر هاجس الموت، وكتب قصائد مودعاً. يقول في قصيدة «يا آخر الصيف»:(6)

يا آخر الصيف علقني على الشجر

يا آخر الصيف اشهقني مع المطر

ا آخر الصيف اتركني أطير غوى

مع الحمام الذي يأوي إلى شجري

مررت من هذه الدنيا على عجل

كما يمرّ حرير اللحن بالوتر

حلمت في الصحو أحلام المنام غدت

في خاطري مثل أغصان بلا ثمر

إذن يطلب شاعرنا الرحيل من هذه الدنيا مع آخر الصيف، يطلب الطيران مع الحمام، والحياة بالنسبة له حلم يائس، شبهها مثل أغصان لا فائدة منها لا تعطي ثماراً، فشاعرنا يستشعر الموت كلما اختلى بنفسه، وخط بقلبه حرفاً من قصيدة معززاً بذلك مقولة (سرفانتس) «الموت حاصد لا يعرف القيلولة»،

في وسط هذا الليل المشوب بالوحدة والنهار الذي تمتد به الوحدة، وتهيمن على نفس الشاعر، ماذا يتبقى من معنى الحياة؟؟

حبيب الذي لا يخفى غرضه ولا يتعب قارئه ولا يدخله في متاهات التأويل، ولكنه يحتفظ بالمعنى العميق، يتجلى إحساسه بدنو الأجل في معظم قصائد هذا الديوان، وكأنه أصبح يرى في الموت راحته، ويراه حلاً لوجود ينتابه الألم، استحضر حبيب الزيودي شخصيات قريبة من نفسه، وخصّهم بقصائد خاصة، ويكشف لنا استحضارهم راحته في التحدث عنهم، وحبه للقائهم.

وجّه قصيدة لحمدان الهواري صديقه الذي رحل مبكراً عن الحياة، ولكنه بقي في ذاكرته ووجدانه، يشتاق إليه، ويحن لأيامه، يقول في قصيدة «حمدان»:(7)

حمدان حمدان ظل السرو يسألني

باب الحقوق عن النوار في المقل

فقلت ياسرو قد عشنا على أمل

وقد قضينا كما تدري على أمل

وكتب لصايل الشهوان ذلك البطل الذي ما انفك عن الحديث عنه، والتغني ببطولته، قصيدة يقول فيها: (8)

أولئك الصيد آبائي وما عرفت

قصائدي بعدهم أهلاً ولا نسباً

هوى على الرمل فالدنيا لمن كتبت

دماؤه الحق ما الدنيا لمن غلبا

واستحضر تيسير السبول في قصيدة «عودي ناقص وتراً»، وحاوره حواراً عاتباً متألماً، فيه من الإبداع ما فيه، حيث قال:(9)

لماذا لم تمت كالصقر؟؟

قلت له رويدك أنت صقر وابن عائلة

ولكني سليل القمح سوف أموت حين يجف عشب الحقل

تحت الشمس

حين أصوغ هذا الناي من فوضاي

تنزيلاً على البيداء أو صوراً

كثيرة هي العوامل المؤثرة في نفس الشاعر، لذلك انعكست قصائده انسجاماً معها، وبالتالي مع انكسارات هذه الذات، وما أحوج الذات في هذه الحالة إلى البوح!! بوح نفس لم تستطع أن تعيش في وفاق مع الحياة، فلحبيب قدوم صاخب، ورحيل مفاجئ، فهو طفل «العالوك» الذي ينطق من تحت عباءة البداوة، وهو الذي ظلّ ينزّ حباً كلما هب الهوى، مضمخاً بالذكريات، وهو الذي أبدع لوحة مسافرة، لوحة رحيل نفس تحس بالوحدة ترفض ما حولها من قيود تجاه المدينة، وتجد في «العالوك» ارتياحاً، فكان – رحمه الله– حتى لو قضى يومه في عمان يجبّ أن يضع رأسه نائماً في «العالوك»، والسرّ في ذلك حسب قوله إن نفسه لا تهدأ ولا تتهيأ للنوم إلا تحت سماء «العالوك» حيث هو نائم الآن.

الهوامش:

1- قصيدة «إن الحياة جميلة»، ص:117
2- قصيدة «إن الحياة جميلة»، ص:121
3- قصيدة «أنا الغريب»، ص:4
4- قصيدة «أنا الغريب»، ص:4
5- قصيدة «عودي ناقص وتراً»، ص:16
6- قصيدة «يا آخر الصيف»، ص:66
7- قصيدة «حمدان»، ص:55
8- قصيدة «صايل»، ص61
9- قصيدة «عودي ناقص وتراً»، ص:17

قراءة في رائعة أوسكار وايلد

صورة دوريان جراي

يوسف الغزو

مباشرة سنعبر إلى الرواية، وإلى ذلك الشاب الوسيم ذي العشرين عاماً وصورته محور رواية أوسكار وايلد الخالدة: «صورة دوريان جراي» يتحرك ذلك الفتى الوسيم أو يحرك بواسطة جناحين يلازمانه حتى نهاية الرواية: الرسام الفنان الشهير «بازيل هولوورد» واللورد «هنري وتون». يتكئ على أحد الجناحين، ويضُم الآخر ليعود إلى العمل من جديد. الجناحان مختلفان، ولكنهما استطاعا ضمان تحقيق رائع لذلك الشاب الوسيم الذي عشقه الفنان بازيل هولوورد عشقاً يكاد يقترب به من الشذوذ، ويصل به إلى حد الغيرة من الجناح الآخر اللورد هنري وتون صاحب الفكر الخلاق المحطم للمفاهيم العامة إلى حد الجنون.

«نعم، هذا سر من أسرار الحياة الكبرى، فنحن اليوم يفتك بنا وباء نسميه التفكير السليم، وهو يدب في أعضائنا قليلاً قليلاً حتى يشملنا تماماً فنموت وعندما نفقد كل شيء، ندرك أن أخطاءنا هي الأشياء الوحيدة التي لا ينبغي أن نندم عليها في الحياة»

هذه هي أفكار اللورد.. بينما الرسام هولوورد غارق في فنه مستغرق فيه، مهووس بذلك الفتى الذي يجلس قبالته ساعات طويلة في اليوم لينجز رسم صورته التي يعتبرها أعظم ما أنجز. وحول هذه الصورة تدور أحداث هذه الرواية التي نقلها إلى العربية الدكتور لويس عوض، وصدرت عن دار الخيال للطباعة والنشر والتوزيع.



دعونا قبل سرد الخطوط العريضة لأحداث الرواية نتعرف على مبدعها أوسكار وايلد: هو ابن لجراح شهير هو السير وايلد واسمه الكامل: أوسكار فينغال أوفلاهيرتي ويلز وايلد وبالإنجليزية (Oscar Fingal O'Flahertie Wills

* كاتب أردني.

Wilde).. ولد في دبلن عاصمة إيرلندا في السادس عشر من تشرين الأول سنة 1854، وتوفي في باريس في الثلاثين من تشرين الثاني سنة 1900، ودفن هناك في مقبرة «بير لاشيز» في مونمارتر. أما حياته فقد التحق في كلية «ترينتي» بدبلن ثم إلتحق بجامعة اكسفورد. كان في صباه وشبابه هادئاً ميالاً إلى العزلة والتأمل. محب للفن من خلال آراء غريبة اعتبرها البعض آنذاك شاذة يقول بمذهب الفن للفن وليس الفن للحياة. ظهرت ميوله الأدبية كشاعر حين انجز سنة 1881، وهو في السابعة والعشرين من عمره، أول دواوينه الشعرية تحت عنوان «قصائد»، وبعد نشر هذا الديوان بدأ اسمه بالظهور، فاستضافته أندية الولايات المتحدة الثقافية بعدد من المحاضرات التي استقطبت أعداداً كبيرة من المشاهدين لا تتناسب مع شهرته القصيرة زمنياً. تزوج سنة 1884 من الآنسة لونستانس لويد «وأنجب منها طفلين، فأصبح رب أسرة مسؤول عليه أن يعمل لكسب عيشه، فاشتغل مراجعاً في مجلة «بول مول»، ثم صار محرراً في مجلة «عالم المرأة». في هذا الوقت بالذات وربما بسبب تأثره بطفليه كتب القصة للأطفال، وأصدر مجموعة منها تحمل اسم «الأمير السعيد وقصص أخرى»، كان ذلك سنة 1888. وبعد هذا التاريخ بثلاثة أعوام كتب روايته الوحيدة، والتي نحن في صدد الحديث عنها في هذا المقال: «صورة دوريان جراي»، وقد قوبلت هذه الرواية بهجوم عنيف، واختلفت الآراء في تفسيرها بين مؤيد ومعارض، واستخدمها خصومه كدليل اثبات عليه أثناء محاكمته بعد مهاجمته لماركيز كوينزبيري، مما اعتبر تشهيراً به، وحكم عليه بالسجن لمدة سنتين مع الأشغال الشاقة، خرج بعدها من السجن ليكتب «أغنية سجن القراءة» سنة 1898م. ولقد بدأت شهرته الحقيقية في مجال المسرح عندما أخرج له «جورج ألكسندر» مسرحية «مروحة الليدي وندرمير» سنة 1892، ثم تبعها بمسرحية «امرأة لا أهمية لها» ثم «زوج مثالي» و«أهمية أن أكون جاداً» سنة 1895م. وفي هذه السنة تحديداً كتب كراسه الشهير في الهجوم على ماركيز كوينزبيري، والذي قضى بسببه سنتين مع الأشغال الشاقة في السجن. وبعد خروجه من السجن ذاعت شهرته، واختلف الناس في آرائهم بين مؤيد ورافض. وقدم مسرح سانت جيمس الشهير مسرحيته «مروحة الليدي وندرمير»، التي جعلت منه أهم كتاب المسرح في بريطانيا. ولقد ضاق به المقام في وطنه، فهاجر إلى باريس سنة 1897، ولم يكتب في الثلاث سنوات السابقة لتاريخ وفاته سنة 1900 في باريس أي جديد ذا قيمة. ولقد فاتنا أن نذكر عند الحديث عن مسرحياته الشهيرة ذكر واحدة من أهمها إن لم تكن أهمها على الاطلاق، وهي مسرحية «سالومي». هذه المسرحية التي تتحدث عن البغي اليهودية سالومي التي كانت سبباً في قتل يوحنا المعمدان، وهو النبي يحيى عليه السلام. وسالومي هي التي هيروديا التي تآمرت مع شقيق زوجها هيرود على قتل زوجها حاكم القدس الروماني والاستيلاء على الحكم. وقد راود هيرود ابنة زوجته عن نفسها، وطلب منها أن ترقص عارية أمامه، فاشترطت قتل يوحنا المعمدان الذي كان سجيناً عنده، وأبى أن يستجيب لها عندما راودته عن نفسه. هذه المسرحية شبه ممنوعة في أوروبا على الرغم من قيمتها الأدبية وشهرة مؤلفها أوسكار وايلد. وهي معتّم عليها ضمن أرشيف الأدب العالمي بحجة معاداتها للسامية، وقد كتب أحدهم حول هذا الموضوع فقال: «وتعد مسرحية سالومي السبب الرئيسي الذي جعل السلطات تضع أوسكار وايلد تحت مجهر المراقبة والاتهام. وأخيراً فيكفي أوسكار وايلد فخراً أنه قد قيل فيه: كان الجمال قبل سنة 1881م موجوداً، ولكن أوسكار وايلد هو أول من رآه.

أما رواية «صورة دوريان جراي» موضوع هذا البحث فقد اعتبرها بعضهم أسطورة، واعتبرها آخرون قصة حقيقية أو هي قصة الكاتب نفسه الذي كان فتى جميلاً مدللاً كبطل الرواية. مسرح أحداث الرواية هي مدينة لندن، إذ يقوم الرسام الشهير بازيل هولوورد يرسم لوحة لفتى جميل الخلقة اسمه دوريان جراي. صديق الرسام اللورد هنري وتون يرى الصورة فيعجب بها ويطلب التعرف على صاحبها. وحينما يتعرف عليه يبهره جماله الذي يراه أجمل من اللوحة بكثير،

فيبدأ بعرض آرائه الفلسفية الغريبة عليه، وشيئاً فشيئاً يبدأ الفتى بالاستجابة والاقتناع بتلك الآراء. ومنها على سبيل المثال: أن الفتى سوف يشيخ وسوف يذهب جماله، وتبقى اللوحة على حالها شاهدة على عمر ذهب، ولن يعود. ولم تكن هذه الإشارة هينة ولا سهلة على الشاب، ولم يمر بها مرور الكرام. بل راح يفكر بها ملياً، واقتنع الرسام بعدم عرض صورته، ولا بيعها وطلب أن تبقى عنده، كي لا يراها الناس، ويقارنون بينها وبينه بعد أن يفتك الزمن بجماله.

بعد ذلك يقع الفتى في حب ممثلة غير مشهورة، تؤدي دور بطلات شكسبير في عدد من مسرحياته أهمها «روميو وجولييت»، فيرى أن الممثلة تبدع في إجادة فنّها، فيقع في حب فنها نفسه، ويخيل إليه أنه وقع في حبها هي. ويعتزم الزواج بها على الرغم من نصائح اللورد هنري. ويصارحها بذلك فتطير فرحاً. ثم يطلب من صديقه الرسام واللورد أن يحضرا عرضاً من عروض مسرحيتها ليريا كم هي مبدعة ورائعة. ولسوء الحظ فلم تجد «سيبيل فان»، وهذا هو اسم الفتاة الفني، فيغضب دوريان وتحدث مشاحنة بينها وبينه، فيتركها ويرحل. وقبل أن يرحل سألها عن أسباب فشلها في اتقان فنها هذه الليلة بالذات قالت:

«لقد كان التمثيل عندي شغل الحياة قبل أن أعرفك يا دوريان، بل لقد أصبحت الحياة عندي تمثيلاً، وأصبح التمثيل الحياة، فأنا الليلة: «روزا ليند»، وغداً «بورشيا»، وكانت أفراح «بياتريس» أفراحي وأحزان «كورديليا» أحزاني، وكنت أرضى بكل شيء. فهؤلاء الممثلون التافهون كانوا موضوع أعجابي. وكانت مناظر المسرح هي الدنيا التي أعيش فيها. هذه الظلال ملأت حياتي فخلتها حقائق، حتى جئت أنت يا حبيبي واعتقت روحي من هذا الأسر. وهذه أول ليلة في حياتي أحس فيها بأن هذا الموكب الذي أسير فيه زائف أجوف سقيم. هذه أول ليلة أحس فيها بأن روميو الذي يشخص على المسرح رجل قبيح مزوق بالطلاء...الخ.

إذاً فقد كان إخفاق سيبيل فان بالتمثيل نابع من خلال حب دوريان، وعزمه الزواج منها. ولكن هل أقتنع هذا دوريان؟

«لقد قتلت حبي لك. لقد كنت تحركين خيالي، أما الآن فأنت لا تحركين فيّ شيئاً حتى فضولي، لقد ضاع أثرك في نفسي، ولم يعد لك عليها سلطان. لقد أحببتك لأنك كنت صاحبة فن عظيم. لأنك أوتيت الفطنة والنبوغ. لأنك حققت أحلام الشعراء، وجسدت ظلال الفن، ولكنك تخليت عن كل هذا، فما أغباكِ وما أتفهك! يا إلهي، لقد كان حبي لك جنوناً مطلقاً، فما كان أغباني. ولكنك خرجت من قلبي تماماً...

لقد كنت لي بهجة الحياة، بل كنت لي قوت الروح فما أغباني

لقد أفسدت عليّ جمال الحياة فليتني لم أعرفك مطلقاً

أنت بغير الفن لا تساوين شيئاً

ما أنت الآن إلا ممثلة تافهة لها وجه صبوح.

إذن فقد قضى الأمر. وأسفر دوريان عن وجهه محباً للفن لا لسيبيل، وعليه فإن تعلق الفتى بالفن هو تعلق مرضي لا سبيل إلى الشفاء منه. ولكنه حين عاد إلى بيته ندم. وقلب الأمر على وجوهه العديدة، وعزم أن يصلح ما أفسده في اليوم التالي. إلا أن اليوم التالي قد جاء له باللورد هنري وأفكاره الغريبة المتوترة فيه، فقلب كل المعايير في أفكاره... وكانت هذه بعض المقتطفات من الحوار بينهما، بعد أن أطلعه اللورد على خبر انتحارها. وكان هذا بعض الحوار بينها:

ولكن ها هي ذي قد ماتت يا هاري ماذا أفعل؟ الرحمة يا إلهي الرحمة من عندك يا إلهي. لو أنها عاشت لكانت لي النجم الهادي والمرفأ الحنون. إن حياتها لم تكن ملكاً لها فمن الخسة أن تقتل نفسها وتتركني هنا أضرب في الأرض بغير هدى.

إن الطريقة الوحيدة التي تستطيع بها امرأة أن تهدي رجلاً هي أن تدخل الضيق في نفسه، حتى يفقد كل رغبة في مباهج الحياة، لو تزوجت من هذه الفتاة لشفيت طوال عمرك.

أرجح أن هذا صحيح، ولكن الواجب كان يقضي علي بالوفاء.. إن النوايا الطيبة لتشبه شيكات يسحبها الناس على بنوك ليس لهم فيها رصيد.

ويبدأ تحول دوريان جراي عن أفكاره إلى أفكار اللورد هنري:

ما السر في أنني لم أفجع لهذه المأساة إلى الحد الذي أريد، لست أظن أني شخص ميت الشعور. أتعتقد ذلك في يا هاري؟»

كلا. فإن تاريخك الحافل بالحماقات في الأيام القليلة الماضية لا يؤهلك لمثل هذا الوصف.

وتتوالى الأحداث، ويتعرض دوريان لمحاولة قتل من جيمس شقيق سيبيل فينجو منها دوريان، ويعود إلى صورته الموجودة لديه، فيجدها تتشكل حسب واقعه النفسي. ثم يصل إلى قرار بأن هذه الصورة تسخر منه. وأن السنوات تمر وهي على حالها بينما كانت خطوط الزمن ترتسم على وجهه كالوشم. أحس بعداء شديد لصديقه الرسام بارلي هولوورد، وأنه هو الذي وضعه في هذه الورطة فيقتله أمام الصورة في إحدى زياراته. ويطلب إلى صديق كيميائي أن يذيب جسمه بواسطة الأسيد وإلا فإنه سيكشف سراً خطيراً من أسراره. وهنا يتحول دوريان جراي إلى مجرم... قتل صديقه الرسام، وأوغل في العهر والرذيلة إلى أن تأتي اللحظة الحاسمة التي قرر فيها أن يتخلص من اللوحة كما تخلص من الرسام. فيأتي بالسكين التي قتل الرسام بها، فلقد كان قد ندم على قتله وخيل إليه أن الصورة هي السبب:

«ترى ما حمله على الإبقاء عليها كل هذا الزمن؟ لقد كان في وقت من الأوقات يجد لذة في تتبع التغير الذي يطرأ عليها، ولكنه فقد هذه اللذة أخيراً. وتلفت حوله فرأى السكين التي قتل بها بازيلي هولوورد، رآها تلمع. إنها السكين التي قتلت الرسام، فلماذا لا تقتل عمل الرسام؟ فليقتل الماضي. وحين يموت الماضي ينعم دوريان جراي بحريته مرة أخرى. ولولا هذه الروح الحية اللعينة في الصورة لوجد الطمأنينة الكاملة فلتزهق هذه الروح اللعينة. فأمسك دوريان جراي بالسكين، وطعن بها الصورة. وارتفعت صرخة واعقبها سقوط جسم».

كانت تلك نهاية الرواية والصورة ودوريان جراي نفسه. لقد طعن روحه الطاهرة التي تطارده، تذكره برذائله وجرائمه، هذه الصورة هي اللحظة الأنقى والأجمل في حياته. «لقد كانت الصورة عنده بمثابة ضميره الحي ما في ذلك شك، فلتحطم ذلك الضمير الذي تفسد عليه طعم الحياة. وهنا تختلط الأسطورة بالواقع حينما تطعن الصورة فيطعن صاحبها. وحينما يموت تعود الصورة إلى نقائها وصفاتها:

ودخل الخدم الغرفة فشاهدوا على الحائط صورة رائعة لسيدهم وقد سجلت جماله الفذ وشبابه النادر وعلى الأرض شاهدوا رجلاً ميتاً في ثياب السهرة، وقد غارت في قلبه مدية. وكان الرجل مغضن الوجه بائس البدن، كريه الملامح ولم يتيقنوا هويته إلا بعد أن فحصوا الخواتم التي يلبسها.

هذه الفقرة الأخيرة من الرواية تلخص الرواية كلها. فإذا ما انتزعنا الرواية من خانة الأساطير وعدنا بها إلى الواقع لوجدنا لها مكاناً فسيحاً هناك، فالنفس الطاهرة إذ تتلوث تفر من الواقع فرار الخائف من الطاعون. ولو استطاعت هذه النفس أن تمحو عن وجه الأرض كل شيء عن الفضيلة لفعلت، لأن الفضيلة تذكرها بفعلها السيء، توبخها ببشاعتها، وهكذا حينما طعن دوريان جراي صورته، فإنما طعن زمن براءته وطهره، ولكن لا بد من الأسطورة هنا، لنقول إن الطعنة قد أصابته هو فأتت على قبحه وبشاعته، وبقيت الصورة لتعلن انتصار الفضيلة على الشر، فالشر يفنى، والطهر باقٍ لا يموت. فإن مات في الأحياء، فإن الجماد كفيل بحفظه. هذا ما أراد الكاتب المبدع أوسكار وايلد أن يقوله في روايته الوحيدة الخالدة التي خطها كاتب خالد الذكر على مر الأجيال.

أثر «ألف ليلة وليلة» على الآداب العالمية

صبحي فحماوي



انتشر الأدب المحكي في العصر العباسي، ومنه ألف ليلة وليلة، الرواية الأم، والتي يندرج تحت إطارها معظم القصص الخيالية التي دونت بالعربية، ومنها السندباد وعلي بابا، وعلاء الدين والمصباح السحري، وغيرها من القصص التي كانت تروى في جلسات السمر بشكل شفهي وتتناقل على ألسنة الحكواتية حتى تمّ تدوينها في القرن العاشر، لمحاولة توثيقها، وحفظها من النسيان.

ورغم انتشارها في أوساط العامة غير أن نصوصها كانت مطرزة بالعبارات المجمّلة، ومطعمة بالأشعار المحلية، فيما يسمى اليوم ب(تداخل الأجناس في الرواية). وعندما تُرجمت ألف ليلة وليلة إلى اللغات الأوروبية عام 1704 للمرة الأولى، لاقت نجاحًا منقطع النظير، وقد شرحها وعلّق عليها أكثر من كاتب، واستمرت دور النشر في أوروبا بإعادة طباعتها حتى 1838، ما دفع الناقدة رنا قباني لاعتبار قصص ألف ليلة وليلة وأدبها ثورة القرن الأدبي الثامن عشر في أوروبا.

وقد أثرت هذه الرواية على الكتاب الأوروبيين أنفسهم فظهر على سبيل المثال التشابه بين رواية كليوماد في فرنسا وقصة «الحصان المسحور» العربية، ورواية بيير دو بروفانس المطابقة لقصة «قمر الزمان» المندرجة ضمن أدب ألف ليلة أيضًا.

وعبر القرون ألهبت حكايات شهرزاد الخيال، وسحرت النفوس، وربما لم يتأثر القراء في أنحاء العالم بعمل أدبي

◄ روائي أردني.

مثلما تأثروا بالرواية الأم «ألف ليلة وليلة». فهناك عدد لا يحصى من كُتّاب العالم يعتبر «ألف ليلة وليلة» من أهم الكتب التي قرأوها وتأثروا بها؛ ومن هؤلاء الشاعر الألماني غوته الذي استلهم حكايات شهرزاد في عمله الروائي «فيلهلم مايستر» وكذلك الكاتب الفرنسي فولتير.

غير أن «ألف ليلة وليلة» والتي أعدها أم الروايات بكل معنى الكلمة، ذلك لأنها تبتدىء بعبارة شهرزاد:

«ما رأيك يا أبي أن تزوجني إياه، فإما أن أكون فداءً لك، أو أكون فداء لبنات جنسي؟» وتنتهي الرواية بزيارة أبيها للملك شهريار، فيجدها قد أنجبت ثلاثة أطفال ضمن أسرة سعيدة، هذه الرواية الأم، أثارت وما زالت تثير جدلاً كبيراً في الشرق، رغم أن هناك اهتماماً عالمياً بهذا العمل، فمثلاً نظّمت جامعة إرلانغن الألمانية في يوم 25 أيار لعام 2010 مؤتمراً عالمياً عن «ألف ليلة وليلة»، وهو مؤتمر قد يتكرر الإعداد له كل عام في جامعة ألمانية مختلفة. كما أقامت جامعة نيويورك، فرع أبو ظبي، في كانون الأول/ ديسمبر عام 2009 مؤتمراً عالميا كبيراً، أوضح ما حققته «ألف ليلة وليلة» على الصعيد الأدبي في اليابان والهند وجنوب شرق آسيا، مما يجعلنا ندرك أن الأدب العباسي قد بلغ ذروة انتشاره ونجاحاته عن طريقها، سواءًا في الشرق أو في الغرب.

وللأسف فإن النقاد العرب لم يحتفوا بمنتجهم المذهل هذا، ابتداء من المسعودي الذي لم يجد لهذه القصص أية أهمية سوى التسلية الهابطة وذلك في كتابه «مروج الذهب»، وكذلك ابن حاتم حين أشار إلى انتفاء قيمتها الأدبية، وليس انتهاء ببعض الجهات الدينية المصرية التي أصدرت عام 2010 بلاغاً شديد اللهجة بسبب إعادة طباعة ونشر مؤلف «ألف ليلة وليلة»، ورفعت دعوى قضائية ضد رئيس مجلس إدارة الهيئة العامة لقصور الثقافة وبعض العاملين في الهيئة،

وما يزال كثير من المتعلمين- ولا أقول المثقفين- يتنصلون من هذا الإرث الأدبي الذي نفاخر به الدنيا سواءًا في الشرق أو في الغرب، فبعضهم يدّعي أنه يخدش الحياء، وبعضهم يدّعي بأنه إرث غير عربي، في الوقت الذي يسميه الغرب «الليالي العربيةArabian nights » حيث تنطلق معظم أحداثه من بغداد والقاهرة والإسكندرية فتجوب بلاد الدنيا، ثم تعود إلى مواقعها العربية..ولقد بلغ الأدب العباسي ذروة التجديد والتطوير بها، وعن طريقها.

وتشير رنا قباني إلى أن سبب نقد مثقفي العباسيين كالمسعودي، وابن حاتم، لهذا التيار الأدبي، يعود لانتشاره في أوساط العامة، ولتركيزه على اهتماماتهم؛ فيغلبُ قصصَه تناوُل جمالَ النساء ومكرهنّ وخبثهن، والإشارةُ إلى البذخ والثروات الطائلة، مُدعين بأنه أدبٌ موجّه أساسًا لجمهور ذكوري وفقير.

ولقد عززت ألف ليلة في العصر العباسي أدب الرحلات، وأقبل الناس على هذا النوع الأدبي لما تضمنه من معلومات عن أقطار الدول البعيدة، أو حتى تلك التي تقع في الصين أو الهند، أو اليابان ، والتي كانت تسمى في الرواية «بلاد الواق واق».

ولم يكن أدب الرحلات دومًا أدبًا علميًا دقيقًا فأُدخلت عليه الأساطير والمبالغات التي استسيغت في تلك المجتمعات العربية والأجنبية، واعتبرت مصادر لمعرفة طرق حياة الناس كأسطورة.

ويقول ماهر البطوطي في كتابه «الرواية الأم، ألف ليلة وليلة، والآداب العالمية» الصادر عن مكتبة الآداب 42 ميدان الأوبرا بالقاهرة:

«تتمتع «ألف ليلة وليلة» في الغرب بأنها كانت تدرج في

العصر الفكتوري الإنجليزي ضمن الكتب العشرة الأكثر انتشاراً، وذكر الرحّالة البريطاني «دوجلاس سلدن» بعد رحلته إلى القاهرة في بداية القرن العشرين من أن «ألف ليلة وليلة» بترجمة «ادوارد لين»هي العمل الكلاسيكي الأجنبي الأعظم بعد الكتاب المقدس، وقد اختارتها (أستون برس) أهم دار أمريكية لنشر كتب الاقتناء، لتكون ضمن أهم مائة كتاب في العالم.

ويقول الباحث (جون أستون كللر): «إن الحكاية هي أعظم إسهام شرقي في أدب الغرب.»

وحسب رأيي المتواضع، فإن الغربي هو فردي عموماً، فلمن سيحكي، ما دام يُغرِّد خارج السرب، ولهذا لم تزدهر الحكاية عنده، بينما المجتمع العربي، والشرقي عامة، هو مجتمع اجتماعي، حكاء، وحكواتي، ولهذا تألقت ألف ليلة في هذا المضمار. وقد انتشرت في الغرب عن طريق الرواية الشفوية، على لسان الأدباء الدينيين، والتجار، والعائدين من الحملات الصليبية، وكانت إسبانيا ومن بعدها صقلية هي همزة الوصل في تدفق الحكايات العربية إلى أوروبا.

ونبدأ بكتاب «مرشد الحكماء» الذي ظهر عام 1110 باللاتينية تأليف طبيب يهودي اسمه (موسى السفاردي) ويضم 34 قصة معظمها مأخوذة عن ألف ليلة وليلة.

وفي حكاية «حكماء روما السبعة» قصة شهيرة من قصص ألف ليلة وليلة، تنحصر فيها حيل النساء لإغواء رجال يرغبن فيهم، ثم التنصل من تلك الرغبة والصاقها بالرجل حين لا يستجيب ذلك الرجل لطلبهن.

وكتاب «قصص روما» الذي صدر في أواخر القرن الثالث عشر، فمحتوياته معظمها عربية من حكايات «ألف ليلة وليلة» ، ولكنها أُلبست غطاءً من أدب القرون الوسطى الأوروبية.

وكتاب «الحب المحمود» بالقشتالية وهو من تأليف كبير الأساقفة «خوان رويث» عام 1330 ، وهو عبارة عن مجموعة من القصص المأخوذة من «ألف ليلة وليلة».

وكتاب «الأمثولات» الذي وضعه «خوان مانويل» عام 1338 فهو يماثل كتاب «كليلة ودمنة» في نصائحه ومواعظه القصصية. والتي ينهيها بالعظة منها في قفلة شعرية، وكثير من تلك القصص لها مقابلها في «ألف ليلة وليلة».

وأما كتاب «الديكاميرون» لمؤلفه الإيطالي «جيوفاني بوكاتشيو» عام 1365 فإن موضوعات قصصه تمتلئ بمغامرات الحب والجنس مثل قصص«ألف ليلة وليلة»، ومما يثبت تورط الكاتب بالنقل المباشر، أنه يبدي في الكتاب جهلاً كبيراً بجغرافية المدن الإسلامية، فيخلط بين بابل والإسكندرية. وفي كثير من كتب القصص الإنكليزية مثل «الصفاء» و«اللؤلؤة» وكتاب«السيرجاوين والفارس الأخضر» كلها نهلت من معين الحكايات والأساطير والرومنسات الأندلسية، ولقد تكررت شخصية الخضر في قصة «سير جاوين والفارس الأخضر» الذي ذاعت في إسبانيا، كما هي في كثير من قصص «ألف ليلة وليلة». وبعض القصص في حكايات «كانتربري» لمؤلفها «تشوسر» أبو الأدب الإنكليزي في القرن الرابع عشر، ينتهي بموعظة وعبرة، مثل «من يبذر الشر لا ينبغي أن يجني ثمرةَ الخير.» ويمكن أيضاً مقارنة نهايات هذه الحكايات بنهايات معظم حكايات «ألف ليلة وليلة»، مثل حكاية «الفارس» وحكاية «رجل القانون» وحكاية «المتعهد»، ولكنه عكس الشخصيات، فعند تشوسر تتحول الشخصيات إلى النصرانية، وبالمقابل ففي «ألف ليلة وليلة» يتحولون إلى الإسلام، إذ أنه يصبغ قصصَه بصبغة غربية خالصة.

وتعتبر «رومانسة الإسكندر» من أشهر الرومانسات الأوروبية ذات الأصول العربية، وفي «رومانسة فلوار» إلى

«بلانشفلير» التي تحكي عن قتال بين جماعة من المسلمين والمسيحيين، وتوضح امتناع الزواج بين فلوار وبلانشفلير بحكم أنهما اخوان بالرضاعة، مما لا يؤمن به الغرب. ورومانسة «اوكاسان ونقوليس» في القرون الوسطى المستمدة من اسم الملكة بلقيس العربية ملكة سبأ، استمدت موضوعاتها وشكلها من حكايات وأغاني الحكايات العربية، وقصص «ألف ليلة وليلة». وكذلك رومانسات «آرثر والكأس المقدس» والتي اختلطت فيها الموتيفات والصور العربية والإسلامية بأشد الموضوعات غربية ومسيحية، فانتجت مزيجاً رائعاً من الضبابية والقصور الشامخة والعذارى الفاتنات في الرياض الفواحة، كما جاء في ألف ليلة.

في التسعينات من القرن السابع عشر حصل «انطوان جالان» على مخطوطة عربية بها رحلات «السندباد البحري» ونشرها عام 1701، وشجعه نجاح تلك القصص على البدء في ترجمة مخطوطات حصل عليها من بعض معارفه في سورية تحتوي على بعض قصص «ألف ليلة وليلة» ويبلغ مجموعها أربع مخطوطات، إلى أن وصلت نسخة «جالان» الفرنسية إلى اثنى عشر مجلداً. وتعود ورقة مخطوطة من حكايات «ألف ليلة» إلى القرن التاسع الميلادي، اكتشفتها الباحثة «نبيلة عبود» ونشرتها عام 1949.

وفي الوقت الذي يتنصل من أصولها كثيرٌ من العرب، يستبين من مدى النجاح الذي لاقته في إنكلترا، تحت عنوان «الحكايات العربية» ونشرها في لندن عام 1792، حيث تركت أثرها البالغ في معظم الأدباء والكتاب البريطانيين على مختلف العصور، بدءاً من «وردزورث، وكولدج» حتى «جيمس جويس» وما تزال تمارس «ألف ليلة وليلة» أثرها حتى يومنا هذا كما لاحظناه في روايات هاري بوتر ل (ك.ج.رولينج)، فلقد تأثر بها كل من «جوناثان سويف»، «جوزيف أديسون»، «الكسندر بوب»، «لورانس ستيرن»، «توماس كارلايل»، «ادوارد جيبون»، «والتر سكوت» ، «روبرت ساذى»، «تشارلز ديكنز»، «ولكي كولنز»، «ويليم ثاكري»، «روبرت ستيفنسن»، «جورج ميردث»، «جوزيف كونراد»، «ه.ج.ولز»، «هنري جيمس»، «وليم بتلر»، «ييتس»، «جيمس جويس»، «ت.س.اليوت». فماذا تريد أكثر من هذه الكوكبة الشهيرة من الأسماء.

ولقد تأثر معظم كتاب الرومانسية في انكلترا باكتشافهم لحكايات «ألف ليلة»، وقد أشاعت المقدمة التي كتبها «هنري ويبر» لكتابه «حكايات من الشرق» التي جمع فيها «حكايات ألف ليلة وليلة» وقصصاً عربية أخرى في صور جذابة. وتمتلئ خواطر «كولردج» بعبارات مثل (أعطني الأعمال التي ملأت شبابي بالبهجة والحبور، أعطني الليالي العربية). وكان يعزو دهشة البعض من تقديره لليالي العربية، إلى عدم قدرتهم على الحُلم، وتشكيل نظرية الخيال لديه.

وكان «بايرون» شديد الإعجاب بالعقيدة الإسلامية ويكثر من الإشارة إليها، وفي ملحمته الشعرية الرائعة «دنجوان» تخرج خيالات «ألف ليلة وليلة» كقوله:

«وعلى البعد وقف مُهرِّج قزم يحكي عن الإيجابات اللماحة الرائعة من أفواه الأعراب المزاحين، وعن الساحرات اللائي يستطعن تحويل أزواجهن إلى وحوش..»

أما «جون كيدز» فقد استمد الكثير من موضوعات قصائده الطويلة من الأساطير الشرقية والعربية فقصيدته«ليلة القديسة آنييز» التي تدور حول قديسة تحمي الشابات العذارى، اللواتي يحملن صورة الحبيب، الذي سيتزوج منهن في المستقبل، وكثير من صور العشق والهيام التي نجدها في «ألف ليلة وليلة» مثل قصة «الحمّال والثلاث بنات».

وعلى نفس النحو تأثر«شيلي» بألف ليلة، فتجد تراثه الشعري مليئاً بالإشارات العربية والشرقية، وله قصيدة

بعنوان«الحشاشون» .كذلك يشير النقاد لتأثر «ماري شيللي» لتلك الخيالات الشرقية التي نتجت عنها روايتها «فرانكشتاين» التي أصبحت رائدة في روايات الخوارق وروايات الرعب والأشباح وتعتبر أول رواية خيال علمي.

أما «توماس دي كونسي» عام 1850 فله قصة طريفة مع «ألف ليلة» حول حكاية «علاء الدين والمصباح السحري» والتي أمدّته بفكرة أساسية من نظريته أن العالم يتألف من «تداعيات». وكان الكاتب الأرجنتيني «بورخيس» هو من ذكر علاقة قصة «علاء الدين» بهذا المشهد.

ولقد استعان «والتر سكوت» بالليالي العربية في فكرة التسجيل الخيالي لاندماج الاسكتلنديين في خضم المجتمع التجاري مثل عرب الصحراء، وفي روايته «ويفرلي» فهي منسوجة نسيجاً عربياً خالصاً، ومتأثرة بعبارات العشيرة، و «افتح يا سمسم»، ومسامرات الليالي العربية، وبما تتميز به ألف ليلة من البناء القصصي، الذي يبدو مفككاً بينما هو شبكة معقدة من الإيحاءات والتوازنات والتناقضات والتنوع الشديد للمادة المتناولة، وصهر أنواع أدبية، والرجفة التي تخلقها الغرابة، والمزج الإبداعي بين الخيالي والواقعي، والمسافات الشاسعة التي يغطيها الرحالة، والتنوع في تصوير شخصيات من جميع الطبقات، ومهارة النساء وحسن تدبيرهن واتساع حيلهن.

ويذكر الباحث «جون هايدن» في كتابه «سّكوت» نقطتين «الموروث النقدي الصادر عام 1970 كيف نقل «سكوت» الدروس الخصوصية التي استقاها من كتاب «ألف ليلة وليلة» لا إلى الكُتاب الإنكليز فحسب، بل إلى كُتاب أوروبا وأمريكا، ذاكراً الاستجابات المكثفة لذلك لدى «هنريش هايني»، «ستاندال»، «بلينسكي»، «مارك توين» وغيرهم كثير.

ويستمر التأثر الغربي عامة بألف ليلة وليلة، فالروائي البرازيلي «بابلو كويهلو» نقل فكرة روايته «الخيميائي» من إحدى قصصها التي تمر بطريق بغداد - القاهرة، للبحث عن الكنز، فجعلها بين إسبانيا والقاهرة، ولكن بنفس النهج والفكرة الموجودة في ألف ليلة، وحتى أن أعظم كتاب حقق مبيعات في التاريخ الحديث بمليارات الجنيهات الإسترينية، للروائية ك. ج. رولينج (هاري بوتر) استمد خيالاته الشديدة الإثارة من خيالات ألف ليلة وليلة..

هذا غيض من فيض، أتمنى على الباحثين فتح أبوابه، والتمعن فيه، وصولاً إلى إعطاء هذه الرواية الأم قيمتها التي تستحقها، والاستفادة منها في تطوير الرواية العربية أولاً.

المراجع:

1- «الرواية الأم ألف ليلة وليلة والآداب العالمية» تأليف ماهر البطوطي–مكتبة الآداب- 42 ميدان الأوبرا- القاهرة.

2- مروج الذهب – للمسعودي.

3- الصحف- حول المطالبة بمنع إصدار«ألف ليلة وليلة» في طبعة جديدة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة.

4- كتاب رنا قباني في «أدب الخيال الإمبريالي، أساطير أوروبا حول الشرق الصادر عام 1986.

5- «ألف ليلة وليلة»- أربع مجلدات- دار المعارف- القاهرة- مصر.

6- ويكيبيدا- الشبكة الدولية.

7- كتاب «الديكاميرون» لمؤلفه الإيطالي «جيوفاني بوكاتشيو» عام 1365.

8- رواية الخيميائي- بابلو كويهلو.

9- روايات هاري بوتر، والأفلام التي صدرت لنفس الروايات.

للنّـــاس مئـــة ولنـــا مئتـــان

د. إسماعيل القيام

في المثل الشعبيّ ما مضمونه (إنّ مجنونًا رمى حجرًا في بئر فصعُبَ على مئة عاقل أن يستخرجوه)، ولا بأس في أن نعيد القول في (مئة) و(مائة)؛ لعلّنا نستخرج الحجر من البئر، فالكتابة العربيّة، كما هو معلوم، مرّت بمراحل متعدّدة حتّى استوت على ما هي عليه، وكان من تلك المراحل مرحلةٌ أُضيف فيها إلى بعض الكلمات رموزٌ كتابيّة (أحرف)، أو لم تُثبت في بعضها رموزٌ يقتضيها النّطق، وذلك لأسباب متعدّدة، منها تمييز الكلمات بعضها عن بعض لتشابهها في الرسم، خاصّةً إذا علمنا أنّ مرحلة (إعجام الحروف) أي وضع النقاط عليها جاءت متأخّرةً في تاريخ الكتابة العربيّة وتطوّرها.

ومن أبرز هذه الكلمات وأكثرها شيوعًا وتداولاً كلمة (مئة) التي يقول عنها ابن قتيبة الدينوريّ في أدب الكاتب إنّهم «زادوا فيها ألفاً؛ ليفصلوا بها بينها وبين (منه) ألا ترى أنك تقول: (أخذتُ مائة) و(أخذتُ منْهُ)؛ فلو لم تكن الألف لالتبس على القارئ». وما زلنا نتابعهم في زيادتهم تلك بالرغم من زوال علّة الزيادة (اللّبس)، والأخطر والأشدُّ خطأً وخطورةً أنّنا أصبحنا ننطق المئة (ماءة)، حينما شاهدنا الألف ولم نعرف أنّها زائدة (تجميليّة توضيحيّة)، ظنًّا أنّ الألف جزء من الكلمة، كما ينطق أكثر الناس العلم (عمرو) بالواو في كلّ المواضع توهُّمًا أنّ الواو جزء منه.

◄ أستاذ اللغويات في جامعة فيلادلفيا.

ولنا أن نتخيّل كم من الوقت والجهد يستغرق نطق المئة (ماءة) بخطئها في البنوك والشركات والمؤسسات التي تعتمد نظام النداء الآليّ بالأرقام على مراجعيها؛ فتسمع النداء (رقم ماءة وعشرون، رقم ماءة وواحد وعشرون، ... رقم ماءتان، رقم ثلاث ماءة وواحد، ...)، وذلك فضلاً عن أنّ كثيرًا من النّاس ينطقونها على هذا النحو (ماءة).

ولنا أن نتساءل، وقد منّ الله علينا بالنّقط والإعجام، عن سبب تمسُّكنا بكتابة هذه الألف التي زيدت في (مئة) ذات حين، وما الضّير في أن نتخلّص منها في كتابتنا اليوم؟ وذلك من منطلقين:

الأوّل - أنّها تشوّش المتعلّمين، وتقتضي شرح قصّة طويلة عن سبب زيادتها، قد لا يتّسع ذهن المتعلم لمعرفتها في مرحلة ما، أو وقته في مرحلة أخرى.

الثاني - أنّ زيادتها أسعفت أجدادنا في استنقاذ (مئاتهم)، مع محافظتهم على نطقها الصحيح؛ لأنّهم يعرفون أنّهم هم الذين تواضعوا على الزيادة في الرسم دون النّطق، أمّا نحن الذين تلقّينا الرسم فنطقنا كما قرأنا، ومعلومٌ أنّ اللغة الفصيحة لم تعد تُتناقل مشافهةً، فقد وقعنا في خطأ النّطق، حتّى إنّ أكثر النّاس يميل إلى الـ(ماءة) بوصفها الوجه الأفصح.

أزعم أنّ أجدادنا الذين زادوا الألف فيها، لو توقّعوا أنّنا سنخلفهم فننطق المئة (ماءة) لما زادوها حتّى لو ضيّعوا مئات الدراهم بسببها، كما أزعم أنّهم لو كانوا مكاننا لما تمسّكوا بإبقاء الألف في كتابتها حتّى لو خالفوا أجدادهم في الرسم.